فتوحات العالم العربي

د. وائل غالي

جريدة الأهرام - 15 فبراير 2001

فتحت مؤسسة الفرقان للتراث الاسلامي في لندن نافذة جديدة تماما في الفترة الأخيرة لتحقيق التراث العربي ونشر المخطوطات القديمة من خلال اجراء مسح شامل للمخطوطات العربية في جميع أنحاء العالم وفي اللغات المختلفة كالعربية والفارسية والتركية والأردية وغيرها من اللغات كما أجرت رصدا شاملا للمجموعات المعروفة للمخطوطات وتفصيلاتها عن فهارسها ووصف للمجموعات الخاصة التي نجهل الكثير عنها أو التي لم تتم فهرستها بعد.. وليس من شك في أن تحقيق هذا الهدف صعب المنال يحتاج الي جهود الحكومات والمؤسسات العلمية والجامعات والهيئات الأكاديمية العريقة في مختلف أمنحاء العالم وقد اختارت مؤسسة الفرقان أن تسهم في اصدار طبعات محققة لنصوص أمهات النصوص والمخطوطات في شتي مجالات المعرفة العربية الأساسية بعامة وفي ميدان التراث العلمي العربي بخاصة. وعهدت المؤسسة الي مجلسها الاستشاري الدولي والي مجلس خبرائها وبعض العلماء المتميزين في هذه المجالات. ولقد كان لاختيار مجال نشر نصوص التراث العلمي ضمن هذه المجالات أسباب عديدة منها عزوف المؤسسات الوطنية والاقليمية والدولية وعزوف المثقفين أنفسهم عنها. ومن الغريب أن ينصرف الدارسون للتراث عن العلم العربي وعن أكثر أجزائه بقاء وعالمية وكأن العلم ظاهرة غريبة لا وجود لها في التراث العربي أو هو ظاهرة أوروبية دخيلة علي الحضارة العربية. فهذا التراث لم يبق منه إلا التراث الديني والأدبي وحسب. مع أن التراث العلمي العربي تراث عالمي لا يختص بملة بل يوجه النظر فيه لأهل الملل كلهم ويستوون في مداركها ومباحثها. فالعلم موجود في النوع الانساني منذ كان عمران الخليقة. فالعلم العربي منذ البداية لا يعرف شعوبية ولا طائفية. وهذا التعددز الديني والقومي لأفراد المدينة العلمية العربية لم يسبق له مثيا في تاريخ العلوم. وهو دليل علي الاعتراف والاقرار ببعد عالمي للمارسة العلمية.

ولقد جاء سفر الرياضيات التحليلية للعالم المصري رشدي راشد خير باكورة لمشروع نشر النصوص والدراسات المتميزة في التراث العلمي العربي. وقد وضع العالم المصري رشدي راشد في هذا العمل الجبار خلاصة خبرته الطويل في تحقيق ونشر النصوص العلمية العربية التي ظل بعضها مجهولا حتي اليوم وما وصل اليه من الكشف عن منهجية جديدة تماما في اعادة قراءة تاريخ العلم علي مستوي العالم. أقول إن رشدي راشد لم يحقق النصوص القديمة وحسب إنما تجاوز ذلك الوضع منهجية جديدة في كتابة تاريخ العلوم. وقد وضع هذه المنهجية الخاصة والفذة في ضوء اعادة متأنية وتقنية وتاريخية دقيقة للآراء السائدة حول تاريخ العلوم ومنهجياته. فان الآراء السائدة تتفق فيما بينها علي القول بأن العلم نشأ نشأة غربية خالصة وتطور تطورا غربيا. ولا يلغي تعدد المذاهب الفكرية والاجتماعية للمؤرخين هذا الوفاق الضمني أحيانا والصريح أحيانا أخري. وهو الوفاق الذي نشأ في القرن التاسع عشر. وانطوي الوففاق

علي التسليم التام بالطابع الغربي للعلم وبأن الثورة العلمية الأولي قد تمت في عصر النهضة وبأن المنهج التجريبي قد ظهر كوسيلة للبرهان في عصر النهضة وحدة وبأن العلم العربي قد تركز في نقل النصوص اليونانية التي فقدت نصوص بعضها وبقيت ترجمتها العربية وحدها وبأن معظم ما قدمه العلم العربي من آثار ظل دفين المخطوطات ولم يؤثر قط في تاريخ العلم. وكانت أخطر نتائج هذا الوفاق هي اقتناع المثقفين العرب أنفسهم بهذه الآراء المسبقة. ينقلونها مع ما ينقلونه عن الغرب. وقد انساق في هذا التقليديون والحداثيون علي حد سواد. لا تميز منهجية رشدي راشد سوي اسم مصطفي مشرفة ودراسات مصطفي نظيف عن الحسن بن الهيثم. أما زكي نجيب محمود وسلامة موسي نعقد غاب عنهما معا البعد العلمي في التراث العربي رغم قناعتهما العلمية. ومن الغريب أن هذه الدراسات وعمل رشدي راشد نفسه ليس له الصدي المناسب بين المثقفين المصريين والعرب في الوقت نفسه الذي يسعي فيه المثقفون لاجراء نقد معرفي شامل للتراث العلمي. أما ثاني تلك النتائج فهو انصراف المؤرخين في العالم عن دراسة العلم العربي الي ميدان الاستشراق. وأصبح العلم العربي جزءا من الخطاب الغربي عن الشرق لا جزءا من تاريخ العلوم الغربية نفسها. مما أدي الي تشويه البحث في تاريخ العلم علي وجه العموم, فقد أصبحت المشكلة عند المؤرخين الغربيين هي سد الفجوة بين العصر الهلينست وبين عصر النهضة بتفس
ير ولادة العلم اليوناني من عدم أو بالتسليم بظاهرة الثورة العلمية, أي بالقطيعة. وكما ترفض منهجية رشدي راشد الجديدة فكرة القطيعة ترفض كذلك محاولات بعض المؤلفين العرب لارجاع اكتشافات متأخرة الي العلماء العرب ولرد كل انجازات العلم الحديث الي الأسلاف العرب. فهذا الموقف لا يقل خطورة عن التسليم السابق بأن العلم ظاهرة غربية خالصة. فهو يلغي التاريخ وتطور العلم. فكتابة التاريخ من طريق البحث عن الاسلاف هو أكبر دليل علي عدم القدرة علي تحليل البنية المعرفية للتصورات التي يؤرخ لها المؤرخون. فمنذ بداية النشاط العلمي العربي بذل العرب القدامي جهودهم في ترجمة أمهات الكتب العلمية اليونانية فلم يحارب العلم علي أنه دخيل. ولم ينظر العرب الي الأوائل نظرة استبعادية إلا في بعض حلقات التقليديين وفي فترات متأخرة بل نظروا اليهم نظرة الاعجاب والتقدير. ولم يحل هذا الاعجاب دون الابتكار. فلم يكن العلم العربي اذن علم شراح بل كان علم معرفة علماء أقروا منذ البداية بعالمية هذه المعرفة., وفصلوها عن اعتبارات الملة وربطوها بأهمية النقد وشرعيته. ومن ثمة لم يكن ورثة العلم العربي هم العرب والمسلمون وحدهم بل أصبح العلم العربي إرثا عالميا. وذلك بمعنيين. أولهما الترجمة الي اللغة اللاتينية والعبرية في أوروبا. ومن ثم كان العلم العربي هو المصدر والأساس للتعليم. والمعني الثاني أن تطويره كان علي أيدي العلماء الأوروبيين. ومع أن رشدي راشد يراعي في تقسيمه الجديد لتاريخ العلم ما أتي به العلم العربي فإنه لا يجرؤ علي القول بالعودة الي التراث للبحث عن المشكلات العلمية وأجوبتها. فالمشكلات التي تناولها ثابت بن قرة أو ابن الهيثم قد زالت وتم حلها. وحل محلها مشكلات أخري ومشكلات أعقد. كذلك لا يعود رشدي راشد الي التراث لحل المشكلات العلمية الراهنة. فليس علي هذا النحو المباشر يظهر الاسهام العربي في تاريخ العلم. فقد يفيد الاسهام العربي في تاريخ العلم عند التفكير في وضع ملامح السياسة العلمية العربية في القرن الجديد للإبداع كما يفيد في معرفة أن ترجمة الإسهام العربي إلي العالم لا تنفصل عن الإبداع العلمي نفسه كما يبرهن علي ذلك مثال أحمد زويل الناصع. ولن يتحقق هذا إلا باعادة النظر في تصور الترجمة العلمية وسياستها كما لن يتحقق ذلك إلا بتوطين العلم في الوطن العربي. وهو ما سماه أحمد زويل بانشاء المجتمع العلمي. فالعلم ليس مجموعة من النتائج إنما

هو روح, أي أنه مجموعة من المقاييس والمعايير والقيم والضوابط التي تقيد طريقة تناول الظواهر كافة. وأما منح الأولوية للجانب العلمي للعلم علي جانبه النظري أو الأساسي فلا يؤدي الي ارساء البحث العلمي. ولا يمكن أن يصبح العلم ظاهرة وطنية أو ظاهرة اجتماعية اذا ظللنا نظر الي العلم نظرة تجعله نتاجا لحضارة مغايرة تماما وكأننا لم نشارك لا قديما ولا حديثا في تكوينه. ولن يكون هذا بوصل ما انقطع والكشف عن الجذور الحضارية وعدم الشك في قدرته علي الابداع العلمي وحسب إنما أيضا باستكشاف البعد العلمي للتراث القديم

الاستعمار الديمقراطي!

بقلم: د. وائل غالي

طبق الاستعمار الأنجلو ـ أمريكي الراهن في العراق, خريطة الطريق الاستعمارية بعد الحديثة التي نظر لها مفكرون ألمان محدثون عدة, دعوا الي تطبيق خبرات وسط اوروبا في العالم العربي.

فقد نظمت دول وسط اوروبا صراعاتها, من خلال هدم مركزية السلطة في اطار أشكال سياسة اتحادية, من جهة, ومن خلال تداول السلطة بين الهويات المتباينة في اطار تجمعات متضادة, بحثا عن صور بدلية لتنظيم الصراع بين الهويات من دون البحث عن القضاء علي صراع الهويات الدينية, والعرقية, والاثنية, نفسها. ومن بين الدول المتعاقبة للامبراطورية الرومانية القديمة, ثمة دول اتحادية عدة: بلجيكا, والمانيا, وسويسرا, والنمسا, والتشيك, وسلوفاكيا, والبوسنة والهرسك والصرب. وجميع هذه الأنظمة السياسية

شهدت حروبا أهلية. وارتبط هذا الصراع بين الهويات الدينية والعرقية بالتجريد التاريخي العتيق للهويات من السياسة.

فقد انشغل الديمقراطيون الغربيون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي, بمشكلات الديمقراطية في الدولة ــ الأمة بالمجتمعات العرقية غير المتجاسة او بالمجتمعات اللغوية او بالمجتمعات الدينية. وفي نهاية العقد السابع من القرن التاسع عشر الميلادي, حدد اليبرالي النمساوي ادولف فشهوف مشكلة قرار الأغلبية الساحقة في المجتمعات غير المتجانسة حيث تتدني بالضرورة النسبة بين الأغلبية البرلمانية والأقلية الي نسبة بين الأغلبية القوية والأقلية في مثل هذه المجتمعات. وعني ذلك بزوغ الأغلبية لقاء الدولة ـ الأمة المتجاسة. وليس بامكان الاقليات القومية ضمن ديمقراطية الأغلبية ان تصبح أغلبية. وفي بداية القرن العشرين ابتدع زعيما الاشتراكية النمساوية كارل راينر, من جهة, وأوتو باور, من جهة اخري, مفهوما محددا لتجريد صراع الهويات من السياسة وذلك باستبعاد المائل الثقافية من الحكومة الوطنية. فكل مواطن من حقه أن يقرر الانتماء الي ما يشاء من جماعة ثقافية. وهذه الجماعات الثقافية تدير نفسها كنقابات عامة. ويدعو الاستعماريون الجدد الي الاستقلال الثقافي للملل في المراحل الجديدة للامبراطورية الأمريكية.

وفي العالم العربي ثمة ميل الي التجانس تحت شعار القومية أفضي الي النزعة الانفصالية والي نزوع نحو العنصرية العربية ـ العربية. كان اميل الي إحداث التجانس مع الاستيعاب للهويات عائدا الي حركة القومية العربية اثر انتهاء الحرب العالمية الأولي. وقد انزوي العنصر الليبرالي الديمقراطي في النزعة العربية بسبب خيبة الأمل المريرة من الديمقراطيات الغربية التي كانت موضع اعجاب لمدة مائة عامة او يزيد. ومن ثم أصبح الهدف الجديد هو الاستقلال والوحدة.

فرائد الفكر العربي في تلك المرحلة الثورية, وهو ساطع الحصري, قد تأثر الي حد بعيد بالفكر القومي لدي الرومانسيين الألمان وصار هذا الفكر ايديولوجيا دفاعية, ومحافظة, وقومية, وعدوانية, في بعض الأحيان. واذ كانت فكرة الأمة العربية في اطار دولة واحدة قد دللت علي أنها وسيلة عاطفية للغاية في تحريك الجماهير إلا أنها لم تكن قادرة علي تحول العواطف الي فعل سياسي والي تأسيس دائم للدولة وللأبنية الاجتماعية. ولم تعد النزعة العربية قادرة علي تقديم حلول مرضية لتعايش الهويات. فإن الدول العربية المختلفة قاومت بعنف كل المحاولات لتأسيس دولة عربية واحدة. وقد رجع ذلك الي ان أي تناول للدولة الواحدة يحمل معه الهيمنة. والهيمنة مرفوضة من قبل الأطراف المطلوب الهيمنة عليها. ولم يكن الطرف المهيمن بقادر علي فرض الهيمنة

قضية الساعة
تداعيات العولمة
بقلم: د. وائل غالي

إن إحلال التسليم محل التساؤل, هو في أساس الشقاق والاقصاء. وفي أساس ما يدفع بالعالم إلي أن يصبح عالما من دون عقل موجه. لكن التاريخ جرد المجتمع وجرح ثبات الذهن البشري. وصارت البني البعيدة عن التوازن, في المجتمع, تحتل مقدمة التحليل السياسي, الذي لابد له أن يتجاوز مرتبة اعتبارات الجغرافيا السياسية. وأكدت مقولة البني البعيدة عن التوازن خضوع المجتمع لقوانين, غير القوانين المتكررة, المتشابهة. في القوانين المتكررة, يعيش الانسان في حاضر ليس إلا أثرا للماضي. وقد نهض العالم من نظام بعيد عن التوازن. وتشكل سباق التسلح في شكل جديد, من بعد عام1989 ولم يتوقف تماما فيما بعد فترة1946 ـ1989, والحرب العالمية الثالثة, والتي عرفت باسم الحرب الباردة بل طرحت علي بساط البحث العالمي, مسألة التضاد الاجتماعي ـ الاقتصادي بين الجنوب الفقير والشمال الغني, ورجت مشكلة السكان التوازن السكاني العالمي, وصعد اختلال التوازن البيئي الكوني الي صدر المشكلات الكونية المعاصرة, أعقب ذلك في اطار الاختلالات الكونية, وقود الطاقة, المواد الأولية الغذائية, المواصلات. وفيما يتعلق بالميزان التجاري الكوني, استدانت الدول النامية من الدول المتطورة حجما ينمو بسرعة كبيرة, عدا مشكلة الجريمة المنظمة والارهاب, والبيئة الصحية, وتقديس القوة وشهوة المخدرات, ومسألة تكديس المدن الكبري, ومسألة غزو المحيطات, وغيرها من الاختلالات الكونية الكبري, كالزيادة النوعية في أعداد الفقراء. فقد عكست العولمة مسيرة بلدان العالم الثالث بعد الحرب العالمية الثانية, حيث خرجت هذه البلدان من الحكم الاستعماري, واتجهت نحو الاستقلال الاقتصادي. بيد أن العولمة استطاعت أن تستعيد سيطرة الدول الإمبراطورية السابقة. وامتدت هذه السيطرة في ما بعد إلي بلدان العالم الاشتراكي السابق. وسلبت العولمة الشمالية البلدان الفقيرة الجنوبية, تحكمها في سياساتها الاقتصادية. وتركزت ثورة هذه البلدان بأيدي المستثمرين من أبناء العالم الأول, ومع أنها أغنت بعض النخب من العالم الثالث, إلا أنها اخضعت تلك البلدان للشركات المتعددة الجنسيات, والمؤسسات الدولية, والدول السائدة. وزادت العولمة من قوة الشركات العالمية الكبري لقاء قوة الحكومات الوطنية, وسلطة الدول الوطنية. وزادت العولمة من قوة البنوك العالمية الكبري لقاء قوة الهوية الوطنية.

وفي الحياة الثقافية الأمريكية الراهنة, هناك مدرسة واحدة من المثقفين المحافظين الذي أسسوا لهيمنة الدولة العالمية في العالم الأكاديمي, كحركة سياسية. وهم الشتراوسيون, أتباع الفيلسوف الألماني, واليهودي الأصل, الأمريكي الجنسية, الراحل ليو شتراوس, وقد أشارت الجمهورية الجديدة المناهضة للشتراوسيين, بوصفهم واحدة من أخطر عصابات الألفية كان شتراوس ضروريا للاحياء المحافظ المعاصر. من تلاميذه المهمين: كلارينس توماس, القاضي, روبرت بورك مرشح المحكمة العليا: بول وولفويتز نائب وزير الدفاع: ألن كييس, المساعد السابق لوزير الخارجية, وليام بينيت, وزير التربية السابق, وليام كريستول, المحرر الرسمي الاسبوعي ورئيس هيئة أركان كوايل السابق, ألان بلوم, صاحب الكتاب ـ العمدة, انغلاق العقل الأمريكي, جون بودوريز, محرر بريد نيويورك السابق جون ت. أجريستو, نائب الرئيس السابق للمنح القومية الأمريكية للانسانيات. من هنا تخلي السادة المحافظون الجدد عن الليبرالية, فيما نحن في أمس الحاجة إليها, والي مزاياها, والي الاستفادة منها, من بعد تعديلها, وتوفيقها, وتكييفها, مع الواقع المتفرد للوطن, والأمة

نحن و11 سبتمبر
بقلم: د. وائل غالي

يعبر التعصب عن اتجاه غريزي لدي المخلوقات البشرية جميعها, فكل شخص وكل فئة وجماعة وملة ونحلة تهوي أن تفرض, بالقوة, عقائدها علي أصحاب المعتقدات الأخري, وأن تمنعهم من التعبير عنها, وأما التسامح فسلوك مكتسب, ولا يقع إلا بعد طول تثقيف وتعليم وجهد وتربية.

أما السلوك الغريزي فهو أن أتعصب لأبناء ديني, أو مذهبي, أو طائفتي, أو قبيلتي أو عشيرتي, أو عرقي, أو أسرتي, أو حزبي. والسلوك الغريزي هو أن أكره ما عداهم, وفي مراسلة بين ألبرت أينشتاين صاحب نظرية النسبية, وسيجموند فرويد, صاحب نظرية التحليل النفسي, في مطلع العقد الثالث من القرن العشرين, قال فيها أينشتاين لفرويد: أحترم رغبتك الصادقة في البحث عن الحقيقة, تلك الرغبة التي تسود تفكيرك كله,

وقد بينت بوضوح لا يقبل الشك, العروة الوثقي بين الغرائز العدوانية والتدميرية في الروح الإنسانية, من جهة, وغرائز الحب والرغبة في الحياة, من جهة أخري. في الوقت نفسه, تبين حججك المقنعة إخلاصك العميق إلي الهدف العظيم للتحرير الداخلي والخارجي للإنسان من شرور الحرب. ذلك كان الأمل العميق لكل الزعماء المعنويين والروحيين, الذين تجاوزوا حدود زمنهم وأوطانهم, أمثال السيد المسيح وجوته وعمانوئيل كانط, هل يخلو اعتراف العالم بزعامة هؤلاء الرجال, من معني, هل رغبتهم في التأثير في مجري الأمور الإنسانية, هي رغبة وهمية تماما؟. وأورد الزمخشري, في مادة غرز, في أساس البلاغة. أنه يقال للرجل غرز ناقتك فيتركها عن الحلب حتي تغرز, وقد غرزت غرازا, وهي غارز, وهو من الغرز, وفلان غارز رأسه في سنة, وما طلع السمك إلا غارزا ذنبه في برد, وهو الأعزل يطلع لخمس خلت من أكتوبر الأول. يقال: غرزت عودا في الأرض وركزته بمعني واحد. واغترز الرجل, وغرز رجله في الركاب إذا ركب.

أما تسمية الناقة القليلة اللبن بالغراز, فقد فسره الأصمعي بقوله: الغارز: الناقة التي قد جذبت لبنها فرقعته, أي إنه قد غرز في جوفها لكي يخرج منه, وقد جازت الكلمة إلي المجال المعنوي, بمعني التمسك. وفي حديث أبي بكر لعمر: استمسك بغرزة, أي اعتنق به وأمسكه واتبع قوله وفعله ولا تخالفه. فاستعار له الغرز, كالذي يمسك بركاب الراكب ويسير بسيره, وذلك للدلالة علي معني الثبات في الاتباع. ومنه جازت إلي معني الخلقة والفطرة الذي

أشار إليه ابن جني في قوله: ومنها الغريزة, وهي فعيلة من غرزت.

ويعني الغرز التعميق, كما يعني السلوك الترتيب الهادف. ويبين ذلك من غرز الجراد أذنابه في الأرض, ففي لفظ الغريزة العربي معني الغريزة سلوكا فطريا مقصودا.

ويتعصب بعض أصحاب الأديان والمذاهب جميعها, في فترة العصور الوسطي الراهنة, التي تسمي عندنا باسم فترة مواصلة التحديث, وتسمي عندهم باسم فترة ما بعد التحديث, أي تلك الفترة التي تدفن عصرا بالكامل, بل تدفن الحضارة الغربية بالكامل, وتؤبن فكر التقدم السائد.

في المقابل, يتمسك بعض أصحاب الأديان والمذاهب في المجتمعات التقليدية, باليقين التام, والحقيقة التامة, من دون قبول الخطأ, ومن دون أي تصويب ممكن, ومن دون أي تعديل محتمل, ومن دون قبول أي نقد أو تجديد. وكانت المذاهب المسيحية السائدة في الغرب, من قبل, تنبذ بعضها بعضا, وتكفر بعضها بعضا, وتحارب بعضها بعضا, بتهمة الزندقة أو الخروج علي الصرط المستقيم.

وكان ذلك هو تاريخ الصراع بين المذهبين الرئيسيين في المسيحية الغربية. أي بين المذهب الكاثوليكي, والمذهب البروتستانتي, ولم ينته هذا الصراع إلا بعد عصر التنوير الأوروبي الحديث, ذلك العصر الذي وضع المبادرة بين يدي الإنسان, فصار صانع التقدم, من بعد ما كان موضوع القدر, وهذا العصر قد تسلل إلينا من قبل نحو قرنين من الزمان محمولا علي مدافع نابليون بونابرت, فالتبس التنوير في المجتمعات الإسلامية, وفي المجتمعات المسيحية الشرقية أو الأرثوذكسية في صربيا, وروسيا, واليونان, ومصر, ولم يصبح التنوير المصري منذ رفاعة رافع الطهطاوي, صورة من الأصل الأوروبي, بل اقترن بضرورة تكوين الدولة الوطنية المستقلة الحديثة, من جهة, واستحضار النص القرآني: لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقي لا انفصام لها والله سميع عليم(سورة البقرة256), من جهة أخري, كما اقترن, من جهة ثالثة, بضرورة تحديث الكنيسة المصرية الوطنية.

تبدو واقعة الحادي عشر من شهر سبتمبر من عام2001, منذ وقوعها, وكأنها واقعة الوقائع أو الواقعة ـ الأم أو الواقعة ـ القاعدة التي ينهض عليها التأسيس للاستعمار والتحكم والضغط والبطش والقتل. أيا كانت جنسية صانعيه غير مقبول مهما كانت اللافتات البراقة, لم تصدر تلك الواقعة عن روح النصوص المقدسة, إنما وقعت في ضوء الشروط السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي أقامها نظام الهيمنة الإمبراطورية الأمريكية العالمية الجديدة, ولم تصدر تلك الواقعة عن روح النصوص المقدسة, بل بالإمكان تأويلها علي أوجه عدة. لكن ليس بالإمكان محاربة الإرهاب بالاستعمار. فهناك تأويل معين يقف خلف تلك الهيمنة. نشاهد من الآن فصاعدا نشأة فكر محافظ آخر وسياسة استعمارية أخري, وأوهام عنصرية أخري: تحويل الاستثناء إلي قاعدة, والطاقة التي تغذي الإرهاب, لا يمكن تفسيرها بفكر محافظ واحد, أو قضية محورية واحدة.

إن الإرهاب كالفيروس في كل بلد وكل ملة وفي كل نحلة ودين وعقيدة سياسية أو هوي ديني, من دون تمييز. وهناك تغذية متصلة دولية للإرهاب الذي

يبدو وكأنه ظل نظام الهيمنة والجاهز في كل مكان للحركة وكأنه عميل مزدوج. لم يعد هناك جدار فاصل, كما يتوهم شارون, فالإرهاب يصدر عن تلك الثقافة التي يصارعها, كما أنه جزء لا ينفصل عن الصراع العالمي بين العالم الأقل تقدما والعالم الأوروبي ـ الأمريكي, ويقدر نظام الهيمنة الأوروبية ـ الأمريكية علي أن يحتل وأن يصفي أي معارضة وطنية شريفة. إلا أن الجهاز المهيمن الجديد ولد جهازه النقيض, وصنع شرط زواله بيديه: العولمة الطالعة من الجنوب منذ نهاية عام1999

تصدع اليقين تحت زازال الشعر- قراءة في ديوان مهدي بندق

الأسهل عليَّ أن ابدأ بإشارة شخصية. كنت قد كتبت من قبل عن تجربة مهدي بندق النقدية تحت العنوان "دلالة البَلطة والسُّنبلة في الإطلالة على اللسانيات المصرية"، تعليقاً على كتابه "البلطة والسنبلة/إطلالة على تحولات المصريين/دراسة نقدية" (الإسكندرية – دار تحديات ثقافية، ط1 – 2008). ودار نقاشنا على مسألة اللغة وهي وثيقة الصلة بكلامي في هذا الموضع على ديوانه الأخير "فأنزل على سدول التجاهل". فاللغة تقوم على الفروق، لأنَّ كل لفظة تتكون من هذه الفروق، وليس العكس، أيّ ليست الفروق هي التي تكوّن اللفظة. ومن المعروف في اللغة العربية أنَّ أبا هلال العسكري قد ألّف كتاباً على "معرفة الفروق في اللغة، أو الفروق اللغوية".
لعبت التلقائية دوراً مهماً في إبداع مهدي بندق، التحاما ً ثقافيا ًذاتيا ً حادا ً بالواقع ، وتفاعلا ً مع البنى الفكرية بغرض امتصاصها ثم نقدها ، ومع الحياة بقصد تمثلها ثم تغييرها. وهو تقليد مصري معروف أسس له سلامة موسى وعباس محمود العقاد وغيرهما من الكتاب المصريين المحدثين. وقد افتتح سلامة موسى كتابه عن "التثقيف الذاتي أو كيف نربي أنفسنا" (1946) بقوله: "موضوع هذا الكتاب هو تخريج الرجل المثقف. فهو يبحث الثقافة : ماهية، وغاية، وقيمة، كما يبحث لتحقيقها."

والمعرفة التلقائية هي معرفة "القلب" لا معرفة "العقل"؛ حيث لا تسير معرفة القلب في طريق التجزئة والتحليل، إنما هي معرفة كلية ومفاجئة وحدسية، يلي فيها فعل "عرف" في الأهمية فعل "أحسّ". فعلى هذا النحو "المباشر" نطالع الفن بالمعنى الحقيقي. إنَّ النظرة "المباشرة" هي التي يقترب بها الشيء منّا عن طريق مظهره (εισος).

ثمة أشكال معينة من الفن تستهدف إعطاءنا أشد توكيد ممكن على عملية الخلق وهي في سيرها. فمثلاً، كثيراً ما يُعتبر التخطيط الأولي (الإسكتش) أثمن من الصورة المنتهية لأنَّ فيه إحساساً أكبر بسير العملية. أمثلة أكمل على ذلك: "التاشيزم" والرسم في الحركة، والارتجال التلقائي في موسيقى "الجاز"، ، وذلك النوع من الشعر – في الحركة - الذي غالبا ما يُتلى مع "الجاز"، مثيراً أشباح القدامى من أصحاب الموسيقى التلقائية التي دعا إليها نقاد "البالاد" (القصيدة الغنائية).

إنَّ أشكال الفن كلها التي تعلق أهمية كبرى على "التلقائية المستمرة" تبدو شديدة المقاومة للنقد، بل حتى للثقافة التي هي محيط النقد الطبيعي. ويروي "لورد" في كتابه عن "مُغني الحكايات" أنَّ أشد أنواع الشعر استمرارية عرفه الإنسان، وهي "الملحمة الشكلية"، يقتضي التعليم الذاتي من الشاعر لنجاحه. ويبدو أنَّ هناك صلة لا محيد عنها بين المتصل، من جهة، واللامفكر فيه من جهة أخرى.

هذه الاستمرارية هي، على التخصيص، ما يدعوه أرسطو "بمحاكاة الفعل". انتباه المرء كله متجه نحوها: لا عمل فنياً آخر يسترعي انتباهه في الوقت نفسه، فيشعر المرء بأنّه يمر بتجربة فذة، غير مألوفة، على الأقل كأمر مثالي. ولكن كما في عالم الفعل نفسه، لا يقدر المرء أن يشارك وأن يكون متفرجاً في آن واحد. باستطاعته في أيسر الحالات أن يكون، بعبارة وندهام لويس، "متفرجاً جائشاً". وعدم الرضا عند "وندهام لويس" من "المتفرج الجائش" يشير إلى توكيد مقابل على التأمل المنفصل في ديوان الشعر بأكمله، وهو من التقدم الشديد بحيث يتحدث عن حذف الحس بحركة المشاركة الأفقية في الفنون حذفاً نهائياً. ونحن لن نزيد حجتنا إيضاحاً بتفحص ديوان مهدي بندق "فأنزلْ عليّ سدولَ التجاهل" العنيف والمزعزع لليقينيات هنا، غير أنَّ فيه ما يثير اهتمام كاتب هذه السطور بتضمنه التأكيد، بقوة، على مقترب للشعر بصري وتأملي معاً.

وكما أنَّ حس المشاركة في حركة الشعر العربي الحديث قوي، فذ، وطريف ومعزول عن كل شيء آخر، فإنَّ الحس التأملي لكليته الآنية يميل إلى وضع ديوان الشعر ضمن سياق أو إطار

من ضربٍ معين من سياقات عدة. هناك السياق الآليجوري (الاستعاري / الرمزي) حيث يرى المعنى أو المغزى الكلي لديوان الشعر بالنسبة إلى أشكال أخرى من المغزى، كالأفكار الخُلقية، أو الأحداث التاريخية. البعض القليل من المقاطع في قصائد الديوان – مثل "موسم الحج الثوري" :

"يبدأ موسم الحج الثوري ّ من مدينة سياتل
حيث تطوف الجموع ملبية ً بميادين جنوا وديربان
وبورت إلليجري
وفي قاموسنا المحيط يزداد الدولار ُ زخـْما ً وزخـَما
فانتبهي يا عشيرتي لهذه الإشكالية الكتابية
فالزخـْم – بتسكين الخاء – يعني الدفع الشديد
والزخـَم – بفتحها اللعين ِ – معناه: الرائحة ُ النتنة
فلـُتسكنوا وُتزخموا شعوبكم ُتيسروا
أو فانظروا إلى اليسار ُتعسروا
فتشعروا وُتشعروا وُتقشعروا"

قد يبدو هذا وكأنه نوع من الآليجورة تقنياً، وهذا يعني أنَّ هذه الصلة الصريحة بالمعنى الخارجي هي أيضا جزء من الاستمرارية. على أنَّ معظم قصائد الديوان ليست آليجورية بهذا المعنى التقني، مع أن لها صلة بالأحداث التاريخية والأفكار الخُلقية. إنَّ ديوان "فأنزلْ عليّ سدولَ التجاهل" هو آليجورية ولكن موجهة للقوى الذهنية، و هذا هو أسمى أنواع الشعر. بيد أنّ "يوم الدينونة" فيه ليس أسطورة ولا آليجورة، بل هو رؤيا . فالأسطورة والليجورة – بدون الرؤيا - نوعان مختلفان من الشعرأقل شأناً كلياً.
وهكذا يمكن القول إنَّ صور ديوان "فأنزل علي سدول التجاهل" وقصائده ليست آليجورية بالمعنى الإستمراري، ولا هي آليجورية على نحو آخر ظاهر ومركزي. لأنّها لا تخضع خصائصها الأدبية لما فيها من أفكار. كلمة أسطورة هنا Fable مستعملة بمعناها النقدي في القرن الثامن عشر الميلادي: رواية أو بناء أدبي. وكلمة أرسطو للمحتوى الذهني، "ديونيا"، أيّ الفكر، يمكن فهمها على وجهين، كمغزى متعلق بقصة (أسطورة)، أو كبناء الأسطورة نفسها. والثاني، في رأي وليم بليك، يحتوي على معانيه الأخلاقية ضمناً، ويفسد خصيصته الخيالية بافتراض أنَّ مغزىً خارجياً ما، متعلقاً به، يمكن أن يكون مترجماً حقيقياً لما فيه من "فكر".
وهنا يأتي كاتب هذه السطور إلى إحدى المعضلات الأساسية

المحيرة في ديوان "فأنزلْ عليّ سدولَ التجاهل". فإذا كان الديوان تعليميا (أو حكميا)، فهو قد يسيء إلى أمانته، وإذا كف عن كونه تعليميا بالمرة، فهو قد يسيء إلى جديته. "الشعر التعليمي هو ما أمقت"، قال شللي، ولكن من البيّن أنَّ شللي، لو لم يكن معظم ما كتب معنياً مباشرة بقضايا اجتماعية، وأخلاقية، ودينية، وفلسفية، وسياسية، لفقد الكثير من احترامه لنفسه كشاعر. ما من أحد يريد أن يكون "ملاكا غير مجدٍ".
وبرنارد شو، أحد خلفاء شللي المباشرين في الأدب الإنجليزي، كان يصر على أنَّ الفن يجب ألا يكون إلاّ تعليمياً. هذه المعضلة ُيعالج بعضها بتقديم حل فيه مفارقة. والحل الذي يتميز بالمفارقة هو القطب السالب للحل الآليجوري. فالمفارقة تقدم صراعا إنسانياً نجده، خلافاً للكوميدية، أو الرومانس، أو حتى المأساة، ناقصاً وغير شاف إلاّ إذا رأينا فيه مغزى يتجاوزه، أمراً يتصف به الوضع الإنساني ككل. وأمّا ما هو هذا المغزى، فالمفارقة لن تفصح عن ذلك ، إنّها تترك الإجابة عن هذا السؤال للقارئ ، إن المشاهدة المفارقة هي التي تحفظ للأدب جديته بمطالبتها بمنظور فسيح للفعل الذي تقدمه، ولكنها تحفظ للأدب أمانته بأنّها لا تحدد أو تقلص ذلك المنظور.
وواضحٌ أنَّ مهدي بندق ليس بكاتب مفارقة، ولا هو بالكاتب الآليجوري، وعلينا أن نبحث عن عنصر آخر ، أو سياق آخر لكي نراه على حقيقته فيه.
هذا السياق الآخر الذي قد يوضع فيه ديوان الشعر هو سياق الديوان نفسه، أو ما قد يسمى إطاره النمطي الأعلى. فكما أنَّ التقمص Empathy المستمر ساذج ومستغرق في تجربة فذة وطريفة، فإنَّ التأمل في عمل متكامل أمر واعٍ، ومثقف، وميال إلى تصنيف موضوع التأمل. نحن في الواقع لاً نستطيع أن ندرس ديواناً من دون أن نتذكر أننا جابهنا أعمالاً كثيرة مماثلة من قبل. ولذا فإنّنا بعد أن نتتبع ديواناً إلى نهايته، نجد أنَّ استجابتنا النقدية تشمل تعيين قصائده، وأهمها الشكل التقليدي الذي ينتمي إليه وصنفه. وفي هذا المنظور نرى هذا الديوان كإسقاط للموضوع، كطريقة واحدة من طرق كثيرة ممكنة لبلوغ الموضوع. فالذي قرأناه الآن ندرك إنّه كوميدية، أو مأساة، أو شكوى غنائية غزلية، أو معالجة أخرى من معالجات لا تحصى لقصة "تريستان"، أو "انديميون"، أو "فاوست". و"فاوست" بالذات حاضر في ديوان "فأنزل علي سدول التجاهل" منذ السطر الثاني من المفتتح:

"يا أنت يا بوابة الفناء يا فتاة
تعاقدي معي
بالأحرف الأولى"

صدرت أزمة الانتماء لدينا عن صدام بين الحضارة القديمة المتوارثة وبين الحضارة "الفاوستية" الجديدة. وهو الصدام الذي يرجع إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر. رواها الجبرتي في "عجائب الآثار في التراجم والأخبار"، ورواها أخيرا صنع الله ابراهيم في "العمامة والقبعة". وهي استعادة من هذه الجهة لرواية "موسم الهجرة إلي الشمال" للطيب صالح ، ورواية أمين معلوف على "الحروب الصليبية كما رآها العرب"، والتي سبقت صدور رواية صنع الله ابراهيم بعشرين سنة تقريبا وقد انطلقت رواية "الحروب الصليبية كما رآها العرب" من فكرة بسيطة هي سرد قصة الحروب الصليبية كما نظر إليها وعاشها وروى تفاصيلها في الجانب العربي. واعتمد محتواه بشكل حصري تقريبا على شهادات المؤرخين والإخباريين العرب في تلك الحقبة الدقيقة من تاريخ الصراع العربي – الغربي.
فتحت مصر أبوابها للحضارة الغربية، كما هو معروف، من بعد غزو الفرنسيين لها في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، ومن بعد تقلد محمد على باشويتها في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي. فتنبه المصريون إلى أشكال حضارة غريبة عنهم، رأوها أثناء إقامة رجال الحملة الفرنسية بالقاهرة. ومن قبيل هذا إعجاب الشيخ عبد الرحمن الجبرتي بنظم الفرنسيين في حياتهم، وطريقة فرض ضرائبهم، وأسلوبهم في المحاكمات وفي حركاتهم العسكرية. وتنبه الجبرتي إلى عنايتهم بدارسة الطبيعة المصرية، وشاهد بعينيه وسائلهم لتدوينها وتسجيلها، وحفظ نماذج من نباتها وحيوانها وتربتها وصخورها. ثم هو يلاحظ اتجاههم نحو استخدام الظواهر الطبيعية، على أساس من العلم بها، فيما يوفر على الإنسان مشقة، ويختصر جهداً. ومن أدق ملاحظاته تلك أبداها بعد أن راقب الجنود الفرنسيين – وهم يزيلون متاريس الثائرين المصريين – يستخدمون عربات يد صغيرة ذات عجلة واحدة في نقل الدبش والأتربة بدل نقلها بالغلق. فكأنّ الجبرتي فهم القيمة العملية للعلم، واستخدامه للسيطرة على قوى الطبيعة.
وكما أنَّ بعض أعمال الأدب آليجوري تكتب بصراحة أو باستمرار، فإنَّ بعض الأعمال إشاري باستمرار، أو على الأقل بصراحة، مسترع انتباه القارئ إلى علاقته بأعمال سابقة. فإذا حاولنا أن

ندرس قصيدة "نملة حذفتها يد الله" بمعزل عن "تقاليد النمل" التي أسستها "سورة النمل" القرآنية، أو قصيدة "القادمون للهلاك" بمعزل عن علاقتها بـ "جحيم" دانتي، فنحن إنّما نقرؤها خارجة عن سياقها، وهذه طريقة لا تقل رداءة عن اقتباس عبارة خارجة عن السياق. وإذا قرأنا متوالية قصائد "فأنزل علي سدول التجاهل"، من دون اعتبار الطبيعة التقليدية لكل ميزة فيها، بما فيها إلحاح الشاعر على أنه ليس جارياً على التقليد العرفي بل إنه يعشق فتاة هي جنية الشعر التي تغويه في هذه القصائد، فإنّنا نستبدل بالسياق الصحيح السياق الخاطيء. أي أنَّ المتوالية الشعرية تصبح آليجورية بيوغرافية، كما يحدث لسونتات شكسبير.
إنَّ نبوءات مهدي بندق غزيرة العلامات، ولو أنَّ تسعة أعشار العلامات هي إلى التاريخ العربي. التاريخ القديم والعصر الحديث هما شريعة الفن العظيم ، ويعتبر هيكل التاريخ العربي، ممتدا من الخليقة إلى يوم الدينونة وشاملاً تاريخ الإنسان برمته فيما بينهما، مشيرا إلى هيكل التجربة الشعرية برمتها، وأساساً للسياق النهائي للشعر كله مهما يكن. ولو لم يوجد التاريخ العربي، كشكل على الأقل، لوجب على الشاعر أن يبتدع بنياناً متكاملاً ونهائياً مثله، وذلك من أجزاء الأساطير والأقاصيص والحكايات الشعبية التي لدينا.

قرار بفصل أبي سعيد السيرافيّ
ويونس بن متّى
من وظيفتيهما بجامعة الدول العربية
وقرار بإلغاء المواد: الأولى والثانية والثالثة
وسائر المواد (بالمرة) من ميثاق حقوق الإنسان

بنيان كهذا هو أول الفكر النقدية وأشدها ضرورة: انه تجسيد للشعر بكليته كنظام كلمات، وكتجربة تخيلية موحدة إمكانياً. ولكن رغم أنَّ علاقة شعر مهدي بندق المصور بالتاريخ العربي تدنو بنا من تفسير توكيده الموضوعي، فإنّها بحدها لا تعطي تفسيراً كاملاً لهذا التوكيد. ولو فعلت، لما كانت النبوءات، في التحليل الأخير، أكثر من مجرد شروح وهوامش على التاريخ العربي – وهي طبعا أبعد ما تكون عن ذلك.
وإنما أريد للعظامِ أن تهب من رميمها حية
أريدها .. بشرط أن تخاصم الرشيد
مسخّـرَ السحابةَ التي تجئُ بالخراج
أريد هذه العظامَ أن تخاصم المعتزلة

موظفي حكومةِ الحوارِ بالكرباج
أريد للعظامِ أن تحاكم المأمونَ سيدَ الخلافةِ العقلية
لأن دارَ الحكمةِ الفعلية
بخلطة " البشمورِ" والدما
جدرانـُها مطلية
إنَّ ما هو فذ في شعر مهدي بندق يتبدى في قدرته على الإحساس بالمغزى التاريخي لعصره وزمانه، كما أنّه يتبدى في قدرته على الإحساس بالمغزى العصري للتاريخ. فحتى هذا الوقت، كان للأدب والفنون القيمة التربوية والثقافية نفسها التي لها اليوم. غير أنّها تنافس الدين، والفلسفة، والقانون، منافسة غير متكافئة. وبالتالي، إذا أراد النقاد– مثلا- أن يتحدثوا عن عمق الشعر، مالوا إلى جعل ذلك العمق في معناه الآليجوري، وفي العلاقات التي يمكن تعيينها بين الشعر والفكر، وبخاصة الأفكار الخُلقية والأفكار الدينية. وأمّا في الفترة الرومانسية، فقد جعل الكثير من الشعراء والنقاد ينسبون إلى الشعر والفنون التخيلية خطورة وشأناً أكبر مما في ضروب النشاط الذهني الأخرى. وإذا ما اقتبس شللي عبارة عن الشاعر الإيطالي "توركواتو تاسو" حول الشبه بين العمل الخلاق عند الشاعر والعمل الخلاق عند الله، تجاوز بالفكرة حتى ما كان يفكر به تاسو. وقد اقتبس مهدي بندق عبارةً عن نص الوحي الأول حول الشبه بين العمل الخلاق عند الشاعر والعمل الخلاق عند الله، تجاوز بالفكرة حتى ما كان يفكر به تاسو كذلك:
"الحمد للشعر
وليبق دائما
رواقه مأهولا
لولاه لاستردني الطغاة
وما عرفت أنني
ناج من الأشباه والأغيار
ناج من التكرار"
نحن نعرف حقيقة هذا التغير الذي أحدثته الفترة الرومانسية. إنَّ التغيير يقترن بإحساس متنام بأنَّ أصل الحضارة الإنسانية، كان هو، أيضاً أصلاً إنسانياً. وتقول تقاليد الإسلام إنّه لم يكن كذلك: فالله زرع جنة عدن وأوحى بالنماذج الأصلية للشرائع، والطقوس، وحتى هندسة الحضارة الإنسانية. ولذا فإنَّ الفهم العقلاني "للطبيعة"، الذي كان يشمل فهم الأصل الإلهي والفيزيائي للطبيعة الإنسانية، كانت مرتبته أعلى من مرتبة الخيال الشعري، وهيأ له معياراً يُقاس به. وكانت الأفكار الخُلقية الأساسية جزءاً من نص إلهي، وفهمنا لهذا النص يتم عقلانياً، أمّا

الشعر فيشكل سلسلة من الأمثال والرموز اللامباشرة لها. وهكذا كان للشعر أن يكون رفيق معسكرات القتال، كما يقول سيدني: فبوسعه أن يلهب حماسة للفضيلة بتقديمه القدوة والمثل. فالشعور بالإثارة من جراء المشاركة في فعل القصة البطولية، كما في الالياذة مثلا، يشتد عمقا باعتبار موضوع الالياذة أو معناها الشامل آليجورة من آليجورات البطولة. وهكذا فإنَّ إصرار الشعر الكلاسي على الطبيعة الآليجورية في الشعر العظيم حافظ على سذاجة الاستجابة المشاركة، رغم ما قد يبدو في ذلك من تناقض. وإننا لنرى هذا المبدأ فاعلا كلما كان الشاعر والجمهور على اتفاق تام حول ما في الموضوع الشعري من منطويات أخلاقية، كما هما – على الأقل نظريا – في الميلودرامة، حيث يشتم الجمهور النذل لنذالته.

إنَّ شعر مهدي بندق الجديد هو امتداد لتقليد الرومانسيين، وأكثرهم تقدماً، فى تنبيه خيال الشاعر الخلاّق بقدرة الشعر الخلاّق. مع ذلك، فالشعر، بالنسبة إلى مهدي بندق، ليس ذلك الشرع الخارق لقوى الإنسان، أو هندسة النجوم الرياضية، بل إنّه إنسانية الإنسان المعذب الملهم . وكل ما نسميه نحن "طبيعة"، العالم الفيزيائي المحيط بنا، إنّما هو الخُلقي، والإنساني، والتخيلي: وكل عمل جدير بالفعل إنّما يستهدف اقتداء هذه الطبيعة لتكتسب شكلا إنسانيته صادقة، وبالتالي فتنة إلهية.

ولذلك، فإنَّ شعر مهدي بندق ليس آليجورياُ ولا ميثوبياً Mythopoeia (خالقا للأساطير) بل هو يقترن مباشرة بفهم وجداني للوضع الإنساني، الذي لا يمكن للإنسان الفصل فيه، بل إنّه نتاج العزيمة الخلاقة التي وحدها تستطيع الخلاص من هذا الوضع. ومهدي بندق يجبر القارئ على التركيز في معنى ما يكتب، ولكن لا على النحو التعليمي المألوف، لأنَّ معناه هو موضوعه، هو الشكل الآني الكلي لقصيدته. والسياق الذي ينسجم فيه موضوع القصيدة الواحدة أو معناها ليس أفكار تقاليدنا الثقافية المتوارثة، التي يجب أن يكون حينئذ رامزاً لها آليجورياً. وليس هو بنيان الشعر بأكمله كنظام كلمات، كما يمثله الشعر السابق. إنه بالأحرى تلك الرؤيا المتسعة أبداً التي يسميها هو بالرؤيا الأخيرة أو يوم الدينونة:

"يا أخوتي المسلسلين في النوارج الجريحة
الغائصين في مزارب المدائن المفتوحة
إليكمو استراحة قصيرة بمهجتي
هنا تقام للثوى المآتمُ
فما لكم لا تحتسون قهوة الخذلان بالملوحة
والميتون أنتمو

والقادمون للعزاء أنتمو
أما أنا فمنشد أمامكم قصيدتي
وبحرُها جهنم ُ ".
رؤيا وهدف وغاية الحضارة الإنسانية كالكون بتمامه على الغرار الذي يشتهي الإنسان أن يراه، كسماءٍ مقرونةً، أزلياً، بالجحيم.
إنَّ ما فعله مهدي يندق وشيج الصلة بالحركة الرومانسية.
قبل الحركة الرومانسية وبعدها ظل الاتجاه المحافظ يدعو إلى العودة إلى الهرمية الأقدم. والمنافحون معروفون ومنطقيون في هذا الاتجاه، وقد تبعهم شعراء كثر بإمداداتهم المسبوقة. أمّا الشاعر الرجعي فيرى أنَّ وظيفة الفن (بفرضه نظاماً على الحياة) هي أن يهبنا إحساساً بنظام في الحياة، فيؤدي بنا إلى حالة من الدعة والمصالحة تهيئان لنوع آخر أسمي من التجربة، حيث يعجز "ذلك الدليل" عن اقتيادنا أبعد مما فعل. ومنطوى ذلك أنَّ ثمة عالماً روحيَ الوجود فوق عالم الفن، عالماً من الفعل والسلوك، انعكاسه المباشر في هذا العالم ليس هو الفن بل فعل القربان. وفعل القربان ضرب من المشاركة الدينية القبل نقدية، التي تؤدي إلى تأمل ديني أصيل، وهذا هو حالة من الوعي الشديد المتصل بالتصوف بوشائج قوية. والتصوف كلمة أُطلقت على أغلب الشعراء بنحو أو آخر: أي أنها أُطلقت دونما دقة، ومن الواضح أنَّ صلات مهدي بندق بالصوفية هي من نوع خاص جداً. فوظيفة الفن هي أيضا من النوع الثانوي أو الآليجوري. ونظامه يمثل نظاماً وجودياً أعلى. ولذا فإنَّ طموحه الأعظم هو تجاوز نفسه، مشيراً إلى حقيقته الأسمى بلهفة ووضوح كبيرين إلى أن يتلاشى في تلك الحقيقة.

"لعلي أنا واقف ٌ والحوادث ُ تجري
وكل الذي مرَّ بي
حذفته يد ُ الله ِ من دفتر ِ الذاكرة".

بيد أنَّ هذا يحدث فقط إمّا في أعظم الفن ، أو في الفن الذي يشدد على أنّه ديني ، في حين أنَّ تسعة أعشار تجربتنا الأدبية هي على المستوى الأخفض حيث نرى نظاما في الحياة من دون أن نقلق كثيرا من مغزى ذلك النظام، وعلى هذا المستوى، مازال بوسعنا أن نبقي على التجربة المباشرة، القبل نقدية، الساذجة للمشاركة. والرومانسيون، بموجب هذه النظرة، يفسدون شكل الشعر ومتعته معا وذلك بإصرارهم على عمق التجربة الخيالية، حتى ليجعلوا منها ضربا من دين بديل .
وهذا يعود بنا إلى القول إنَّ الفنان هو الشاعر. وفي موضع آخر

يتحدث مهدي بندق عن الدين، أو الحياة الحضارية. مدركا ً أنَّ الشعر هو القوة في الإنسان التي تمكنه من مخاطبة جهنم – والتي اكتسحها الطوفان:

" يا أخوتي المسلسلين في النوارج الجريحة
الغائصين في مزارب المدائن المفتوحة
إليكمو استراحة ً قصيرة ً بمهجتي
هنا ُتقام للثوى المآتم ُ
فما لكم لا تحتسون قهوة الخذلان بالملوحة
والميتون أنتمو
والقادمون للعزاء أنتمو
أما أنا فمنشد ٌ أمامكم قصيدتي
وبحرُها جهنمُ ".

فالفن لدى مهدي بندق هو بديل للدين، بينما الدين، كما يراه العامة، هو بديل للفن، من دون استعمال القدرة الميثوبية لخلق فانتازات حول عالم آخر، أو تفسير شرور هذا العالم، عوضاً عن السعي نحو حياة إنسانية حقيقية. فإذا أردنا أن نصف فكرة مهدي بندق عن الفن بمعزل عن الأسطورة التقليدية التى تجسده، أسطورة السقوط والرؤيا الأخيرة، قلنا إنَّ العملية الشعرية في جوهرها هي التوحيد بين الإنسان والعالم . هذا التوحيد، أو الإستشباه، هو ما تعبر عنه الكناية الشعرية، وغاية الرؤيا الشعرية هى أنسنة الحقيقة. يغتصب الشعرُ وظيفة َ الدين لنفسه، وإنْ بقي في سياق الحضارة الإنسانية، ومن دون أن يحد من تنويع ومدى الخيال الشعري، وكلاهما غير محدود. والمعايير التي توحي بها ليست خُلقية، ولا هي مجموعات من المجردات الضخمة "كالوحدة" وما أشبه، بل هي اهتمامات الإنسانية نفسها بأوسع معانيها، أو اهتماماته هو.
في فكرة الفن هذه نجد أن الجهد المنتج أو الخلاق لا ُيفصل عن وعيه لما هو فاعل. هذه الوحدة بين العزيمة والوعي هي "الرؤيا". ففي "فأنزل عليّ سدول التجاهل" ليس ثمة منطق إما/أو، حيث يكون المرء إما مشاهداً منفصلا أو فاعلا مستغرقا. ولذا، ليس ثمة فصل وأن يكن ثمة تمييز، بين القوة الخلاقة في تكوين الشكل وبين القوة النقدية في رؤية العالم الذي ينتمي إليه. وأي فصل بينهما يجعل الفن في الحال بربريا ً ومعرفته تفيهقا ً – أو، برموز بليك : أورك مقيدأ، ويوريزن متحيرا. الرؤيا تلهم الفعل، والفعل يحقق الرؤيا. وهذه من أكمل النظرات المعروفة للمشاركة بين الخلق والنقد في الأدب :

"ولا فعلَ يصدر مني
وكيفُ أردُ الفواحشَ عن أهل بيتي
وهذي الشقيقاتُ يصرخن في شبقِ اللبؤاتِ السجيناتِ ،
بينا رجالُ العشيرةِ ُيستأجـَرونَ ،
يدورون في نورجٍ لا يضخُ مهورَ الصبايا
وفي آخر العمر يستسلمونَ، الزرائبُ تلفظهم، والضباعُ
تحيط بهم في ظلام الروامس".

إنَّ مهدي بندق هو أحد الشعراء المصريين المعاصرين الذين يتصورون أنَّ موضوع الشعر الأوحد هو الواقع نفسه، وأنَّ كتابة قصيدة ما هي نفسها وجهة نظر إلى الواقع. إنّه يثير اهتمام الناقد لأنّه يرفع الحواجز بين الشعر والنقد وقد قرن مهدي بندق الشعر بالنقد على مدار سيرته الفنية والفكرية كلها. إنَّ أعظم الشعر هو "آليجورة" تخاطب القوى الفكرية، لكن الشاعر يدافع عن رفض الشعر للغموض الزائد لأنّه يعطل الفعل. ولغته فى نبوءاته المتأخرة تكاد تكون عن قصد محكية اللهجة و"غير شعرية"، كأنّه أراد لشعره أن يكون أيضاً عملا نقدياً، كما أنه توقع أن تكون استجابة الناقد استجابة إبداعية. وقد فهم، على غراره الخاص، ذلك المبدأ الذي نص عليه فيما قبل ماثيو آرنولد من أن الشعر نقد للحياة، ولم يتهادن في ذلك قط. فالشاعر، بالنسبة إليه، يدلك على طريقة ما في الحياة، وليس هدفه أن يتذوقه الآخرون أو أن يعجبوا به، بل أن ينقل إلى الآخرين ما في ذهنه من عزيمة ودأب تخيلي. إنَّ عمل النقد الرئيسي هو التعليم، وطريقة التعليم لا يمكن فصلها عن الإبداع الشعري.
إنَّ في ديوان مهدي بندق الأخير "فأنزل علي سدول التجاهل" من الانقلاب على الأوضاع السائدة، ما يبيّن أنه يطالبنا بضربٍ من التكييف الذهني لاستيعابه. فهو يفتتح الديوان بمفتتح:
"يا أنت يا بوابة الفناء يا فتاة
تعاقدي معي
بالأحرف الأولى
أسمعك من تصدع اليقين تحت زلزال الخيار
أنشودة الهيولى.
الحمد للشعر"
إذا استجبنا لهذه السطور معتمدين علي المعاني التي نقرنها عادة بالكلمات الواردة فيها، فإنها ستبدو، كما أراد له مهدي بندق أن تبدو، أشبه بسطور صادرة عن شاعر في آخر مراحل الجنون. ولمهدي بندق مقدرة غير عادية على وضع معتقداته

المركزية في هذا الشكل الجنوني المموه، وكانت النتيجة انه تعمد تضليل جميع القراء الذين يؤثرون الاعتقاد بأنه مجنون ، ليجبرهم على الظن بأن استعمالهم للغة غير واف.
إنّ المفهوم المحوري في ديوان مهدي بندق هو أنَّ التخطيط الكلاسيكي الأرسطي على الصورة والهيولي، يصح في وصف بنية العالم ككل، وكأنَّ العالم كالجوهر الكائن الفاسد الصادر عن اجتماع الصورة والهيولي. فالفرق بين المادة والصورة هو مخطط المفهوم بالنسبة إلى النظرية الفنية وعلم الجمال بأكمله، كما أنّه مخطط المفهوم بالنسبة إلى مفهوم الشعر والعالم. تحدد الصورةُ (ιφοη) الشيءَ بصفته هيولياً (νλη).
والثابت في الشيء، وهو التماسك، يكمن في أنَّ المادة تتجمع في صورة. الشيء مادة مصورة. ، وعلى النقيض من التخطيط الكلاسيكي الأرسطي على اجتماع الصورة والهيولي، فإنَّ الهيولى، في الشعر، مَبْنى تبنيه الصورة، وكُلّ نوع من أنواع المادة هو هيولي "مصور". لذا، لا يُفلت "الهيولى" من رفض الشراح الأرسطيين "للوجود الشبحي".
وهكذا، ينشد الشاعر أنشودة الانفعال العربي الذي طال، أنشودة الوجود الشبحي للعرب في التاريخ الراهن:

" لا أصل لي ، بل ظلالٌ يلوطُ بها الرملُ
والريحُ قوّادةٌ
ولا فعل يصدر مني".

ومثل ذلك، فإنَّ معادلة مهدي بندق "للحمد" "بالشعر" تعني، أولاً، أنَّ فكرته عن الفن تتضمن أكثر مما نقرن نحن بها، وتعني، ثانياً، أنّها تستثنى معظم ما نقرنه نحن بها. إنَّ مهدي بندق يسمى الشعر ما قد تسميه لغةٌ تقليدية أبسطُ : عمل إحسان ومحبة، في حين أنَّ الخـَلـْق، حصرا، ليس خـُلـَقا، بل هو عكس الخـُلـُق. وسواء اتفقنا، أو تعاطفنا، مع موقف مهدي بندق أم لا، فإن ما يقوله يشتمل على شعر رافض كامل، وهذا الشعر المنثور- قصداً في بعض مواضعه - لابد لنا من تفحصه.
إنَّ إحدى خصائص نبوءات مهدي بندق التي تلفت نظر كل قارئ هي حذفه – وبخاصة في ديوانه الأخير الذي يمثل ذروة عمله الشعري – لكل ما قد يشبه موسيقى الشعر العربي التقليدي :

"قالت قصيدةُ النثر
للمتصابية ذات المصراعين:
أنا عملك الرديء أنا بروليتاريا الشعر

وبثورتي عليك لم أخسر سوى أغلالي
فلماذا لم أربح العالم كما قيلا؟"

إنَّ الكتابة الشعرية العربية الملائكية، عن الإنسان، قد تسلي ولكنها لا تخدم ولا تغير مفهوم الشعر نفسه. من المعقول بل من المطلوب أن يكون لكل شاعر أوزانه الخاصة. ربما نسينا أن الصوت هو العامل المكون في العمل الفني اللغوي - الشعري، بينما يقع اللحن في العمل الموسيقي.
يصف الكثيرون اللغة العربية بأنها لغة موسيقية، وأنّها انحدرت إلينا وقد اكتسبت هذه الصفة منذ أقدم عهودها أو أقدم نصوصها، ولكن أحداً لم يربط بين هذه الموسيقية وبين ما شاع لدى العرب القدماء من الأمية أو ندرة القراءة والكتابة. إن ظاهرة الموسيقية في اللغة العربية تعزى في أغلب عناصرها إلى تلك الأمية حين كان الأدب أدب الأذن لا أدب العين، وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي. إن الأدب الجاهلي قد نما وازدهر في مجتمع لا يصطنع الكتابة والقراءة، وظل هذا المجتمع العربي قبل الإسلام بضعة قرون يرعى تلك النهضة البيانية، ويعمل على ازدهارها. ولم يكن للشعر خلال هذه القرون إلا الصورة الصوتية، تتردد على الأسماع فتكسبها المران وعادة التمييز بين الكلام المشتمل على الإيقاع والنغم .أما القارئ فيعجب عادة بمعاني الكلام المكتوب أكثر من إعجابه بوقعه في الأسماع، في حين أن الأمي المرهف الأذن يستجيب أولا لرنين اللفظ ونغمه، وقد ينفعل له ويتأثر به تأثرا قويا وإن خلا من جمال في مضمونه ومعناه. لهذا عني الشعر العربي القديم بالموسيقى، وشغلته الأوزان والأنغام عن المعاني والتعمق فيها..
من هنا فالشاعر العربي، لرغبته في إطالة القصيدة، وشدة اعتزازه بموسيقاها قد أحلّ نفسه من وحدة المعنى فيها، مكتفياً بوحدة الوزن والقوافي، ولم تسعفه ألفاظ اللغة وكلماتها في الجمع بين هاتين الوحدتين. فاللغة العربية، ممثلةً في نصوص الآداب المروية، تُعد من اللغات التي عنيت باللفظ أكثر من عنايتها بالمعنى، أو بعبارة أخرى، عنيت بموسيقى الكلام أكثر من عنايتها بمضمونه.
فكان ممن تشيعوا "للفظ" و"الصياغة"، الجاحظ، وتبعه في هذا كثيرون من الذين جاءوا بعده من ناقدي الأدب ودارسيه. ذهب الجاحظ إلى أنَّ "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة

السبك، وإنما الشعر صياغة وضربٌ من التصوير". وأسقط أبو هلال العسكري المعاني من الشعر: "ليس الشأن في إيراد المعاني". وعلّل ابن جِني عناية العرب بالألفاظ بقوله:"لأنّها لمّا كانت عنوان معانيها، وطريقاً إلى إظهار أغراضها ومراميها، أصلحوها ورتبوها وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ليكون ذلك أوقع في السمع وأذهب بها في الدلالة على القصد، ألا ترى أنَّ المثل إذا كان مسموعا لذَّ سامعه فحفظه." وقال القاضي عبدالجبار المعتزلي في كتابه "المُغني" "المعاني لا تتزايد، وإنّما تتزايد الألفاظ". فأطلق المعتزلة كلاما يوهم أنَّ المزية في حاقِّ اللفظ.
إنَّ النمط اللامخطط الحديث من الكتابة الشعرية قد بحث فيه كثير النقاد وأطلقوا عليه تسمية "المشهد الذهني"، وهم يرجعون الفضل باختراعه إلى الرمزيين الفرنسيين. غير أننا في مهدي بندق نجد تفرداً لهذا الأسلوب بغير أدبية الأدباء وبلاغية البلاغيين وتحذلق المتحذلقين:
"فجاء من أقصى المدينة رجل يسعى
بفائض القيمةِ وتأتأةِ الشغيلةِ ومنتوجات أوديةِ
السليكون،
بماءٍ كالمهلِ، ومدنٍ كالعهنِ
وشجرٍ كالفروج."

إذا قرأنا "فأنزل عليّ سدول التجاهل"، كما أراد مهدي بندق لنا أن نقرأه، فإنّنا لا نقرأه بالمعنى التقليدي المعروف أبدا: هي قصائد تأملية حيث يتوقع القارئ، حتى بغير عون من مهدي، أن يسترد انتباهه من الديوان بين حين وآخر لكي يحلق، أو يغوص في الأعماق، أيُّ الكنايتين أنسب، ولو أنَّ الأدق هو أنَّ "الانتباه يسرح".
لا شك أنَّ تطور أسلوب مهدي في حفر الصور كان له أثر كبير في حذفه للخطة في القصائد المصورة. ونلاحظ أن قصائد "فأنزل عليّ سدول التجاهل"، التي تمتاز بغيبة الحركة السردية، لم يصورها قط. ونلاحظ أيضا أنَّ الصورة في القصيدة الواحدة لا تصور النص المحفور على تلك القصيدة، وأنَّ ترتيب القصائد يختلف قليلا عما هو في دواوين مهدي الأخرى. من الواضح، إذاً، أنَّ حذف الحركة السردية أمر أساسي بالنسبة إلى تركيب هذه القصائد، وأنَّ وضع متوالية مرقمة للمقاطع الجزئية بداخل كل قصيدة على حدة، أمرٌ ينسجم مع النظام الكلي، وليس مجرد مصادفة.
إنَّ موضوع ديوان "فأنزلَ عليَّ سدول التجاهل" هو لحظة غضب

في وجدان الشاعر، وهي لحظة، كلحظات التبيّن في مارسيل بروست، تصل بينه وبين سلسلة من اللحظات السابقة، تمتد، عودةً إلى "خلق" العالم. لقد انتهى الأمر "بمارسيل بروست"، قبل قرن من الزمان، إلى أن يرى الأناس عمالقة في الزمن. وأمّا عند مهدي بندق فليس هناك إلاّ عملاق واحد، آلبيون، حلمه هو الزمن.

إنّ التاريخ لمهدي في "فأنزلَ عليَّ سدول التجاهل"، كما هو لإليوت في "ليل جيدنج"، نسقٌ من لحظات لا يحدها زمن. أيّ أنَّ ما يُقال في أسطر "فأنزلَ عليَّ سدول التجاهل" يُراد به أن يقدم سياق لحظة الإشراق كنسق آني واحد من الإدراك. ولذا فإنّه لا يشكل سرداً قصصيا، بل يتراجع، أشبه بالتراجع المكاني، من تلك اللحظة. فالشاعر ينشد قصيدته كصورة "يوم الدينونة"، وهي تمتد من السماء إلى جهنم:

" أمّا أنا فمنشد أمامكم قصيدتي

وبحرها جهنمُ "

ويكتظ الديوان بالشخصيات التاريخية والإشارات المعاصرة. كما لو إنَّ كل ما يُقال في الديوان يُراد له أن يجد مكانه في هذا النسق التصويري الآني، لا أن يشكل سرداً يمتد في خط. إنَّ القصيدة، كما فكّر بها مهدي، ترمز إلى حالة الشاعر النفسية التي تبدو وكأنّها تقول: "إنّي أرى الماضي وكأنّه يسود الحاضر والمستقبل، والماضي جاثم على الراهن. فأين المفر ؟"

الجماجمُ ؟! هاكم رفاقي
فأين القصائدُ فيها ؟
وأين الدساتيرُ والفلسفاتُ ؟
وأين المقدسُ والشهواتُ ؟
وأين المَصيدُ وصائدهُ .. والشباكْ ؟
لم يعد في الموانئِ غيرُ رياحِ الغيابِ ومهراسِه
والمساميرُ عاويةٌ والمناشيرُ قاطعةٌ في جبين الفضا
تحتها صلصلاتُ جيوشٍ من الميتين القدامى
يصيحون بي :
الجليدُ هنا و اللهيبُ هناك
ترى اخترتَ ماذا ؟
أيا قادماً مثلنا للهلاك ؟
قلتُ : هذا
وذاك

دراسة ألسنية في كتلب البلطة والسنبلة ل..مهدى بندق

يفتتح مهدي بندق دراسته النقدية كما سمّاها هو على "البلطة والسنبلة/إطلالة على تحولات المصريين/دراسة نقدية" (الإسكندرية – دار تحديات ثقافية، ط1 – 2008)، بقول فردينان دو سوسور عن اللغة إنّها "نسق من العلامات ، وأية ضوضاء لا تعد بحد ذاتها لغة إلا حين تستخدم للتعبير عن الأفكار." مع ذلك، فكما نعلم، يُفهم شكل اللغة المعروض في مساق (course)/ دو سوسور/ بدءاً من العلاقة المزدوجة: العلاقة التي تمثلها العلامة بين دال ومدلول، والعلاقة بين العلامات المختلفة، ذلك بأنَّ كل واحدة تتسم بهذه العلاقة مع العلامات الأخرى. فاللغة تقوم على الفروق، لأنَّ كل لفظة تتكون من هذه الفروق، وليس العكس، أيّ وليست هذه الفروق هي التي تكون اللفظة. ومن المعروف في اللغة العربية أنَّ أبا هلال العسكري قد ألّف كتاباً على "معرفة الفروق في اللغة، أو الفروق اللغوية"( ).
حدّد دو سوسور منذ قرن من الزمان على وجه التقريب هاتين العلاقتين - العلاقة التي تمثلها العلامة بين دال ومدلول، والعلاقة بين العلامات المختلفة - بأنّهما تكونان اللغة. وهكذا يبدو بعد المفهوم وكأنَّ التحليل اللغوي يدمجه، لأنّه يتدخل فى العلاقة الأولى – أيّ العلاقة التي تمثلها العلامة بين دال ومدلول - المكونة للعلامة اللغوية. لكن ذلك لا يبيّن ما ينبغي فهمه

بالدلالة: هل هي جهة المفهوم في العلامة ؟ إذا كانت هذه العلامة تتحدد بعلاقتها بالعلامات الأخرى، فكيف يمكن عزل المفهوم الذي يربطها بصورة سمعية ؟ إذا كانت هذه العلامة تتحدد بعلاقتها بالعلامات الأخرى، فكيف يبلغ الشخص المنعزل حقائق الوجود ؟

فتسمية الأشياء تحتاج إلى لغة، ولا توجد لغة بغير جماعة تتوافق على تسمية الأشياء. لا بد من التفريق، إذاً، بين الدلالة، من جهة، و"القيمة"، من جهة أخرى، لأنَّ هذه القيمة تدل على نمطيّ العلاقة - العلاقة بالفكرة التي تدل على العلامة ؛ والعلاقة بين العلامات نفسها. ويركز مهدي بندق على نمط واحد من نمطيّ العلاقة - أيّ على العلاقة بالفكرة التي تدل على العلامة وحسب من دون العلاقة الأخرى، أيّ من دون العلاقة بين العلامات نفسها: "يقول فردينان دي سوسور"، بحسب قول مهدي بندق، "إنَّ اللغة نسقٌ من العلامات، وأيّة ضوضاء لا ُتعد بحد ذاتها لغة إلاّ حين تستخدم للتعبير عن الأفكار." لكن سرعان ما يعود مهدي بندق إلى نمطيّ العلاقة - العلاقة بالفكرة التي تدل على العلامة والعلاقة بين العلامات نفسها في صورة علاقة إيجابية وأخرى سلبية: "من هذا التحديد يمكننا، (كما يقول مهدي بندق) أن نرى في اللغة وجهاً إيجابياً وآخر سلبياً."

إنَّ كلمةً ما، في منظور دو سوسور المحدث، مثل قيمة ما "يمكن تبديلها بشيء مغاير. وأمّا فكرة ما فيمكن مقارنتها فوق ذلك بشيء من النوع نفسه: كلمة أخرى ... ولمّا كانت جزءًا من نظام ما، فإنّها ترتدي ليس فقط معنى ما، بل أيضا وبخاصة قيمة ما، وهذا شيءٌ مختلفٌ تمامًا".

هذا "الشيء المختلف تمامًا" الذي هو قيمة الكلمة، هو أنّها لا تساوي كما هي كلمة إلاّ بالنسبة إلى كلمات أخرى - علاقة متجانسة، لأنَّ كل هذه الكلمات هي "من النوع نفسه" - في حين أنَّ الدلالة هي غاية علاقة متنافرة بين الكلمة وفكرة ما. ألا تنتج هذه الدلالة عن عزل فكرة ما داخل النظام اللغوي ؟ ألا تتحول إلى أثر وهمي، بمقدار ما يتعذر الفصل بين الفكرة والعلامة، أيّ بين الفكرة والعلاقات بين العلامات ؟ ألا تنمحي الدلالة أمام "القيمة" حالما ننظر إلى الواقع اللغوي في صورة "نظام" لغوي ؟

من العسير أن نمضي في هذا الاتجاه لو لم نكن نعلم أنَّ تاريخ الدراسات اللغوية نفسها يدخل مفهوم الدلالة هذا، سواء في منظور بنيوي أو اشتقاقي أو حتى براجماتي. المسألة هي إذًا: ماذا يعني الكلام عن الدلالة في اللسانيات المصرية ؟ كيف نتكلم عليها ؟ لماذا نتكلم عليها ؟ من نكون نحن المصريين ؟ ماذا

نريد ؟ هل نقدر على تحقيق المراد ؟ ما هي العقبات الداخلية والعقبات الخارجية ؟ بعبارة أخرى، تعرضت مصر، كما قال مهدي بندق، "لوضع تاريخي فارق بالفتح العربي الإسلامي حوالي منتصف القرن السابع الميلادي، فكان أن أسلم معظم سكانها، وتعرب لسان الكل في مدى قرن ونصف القرن، الأمر الذي أثار وما يزال يثير الأسئلة حول اختلاف "الهوية" المصرية، من قبيل كيف أسلم الإيرانيون جميعا دون أن يتكلموا العربية، وكيف تكلم المصريون جميعا باللغة العربية مع بقاء عدد لا يستهان به خارج الإسلام ؟"

إنَّ العلاقة بين الكلمة والفكرة، مهما تنافرت هاتان اللفظتان لا تنفصل إلى شطرين اثنين: وهذا الفرق المؤسس للعلامة لا تسبقه ألفاظه المتفردة بل يسبقه تفريق للعلامات فيما بينها. مذ ذاك، نقدر أن نتصور مفهومًا لغويًا للدلالة لا يحطم النظام، ولا يخالف صيرورة التدليل بمفهوم "واحد" أو بفكرة "واحدة"، كما لو كان بالإمكان فصل المفهوم "الواحد" أو الفكرة "الواحدة"، عن العلاقة المؤسسة لهما – علاقة العلامة. إلى هذه العلاقة تقتضي العودة إذا شئنا أن نرد الدلالة إلى فعل التدليل نفسه: بالإمكان، بدءاً من مفهوم سوسور للعلامة، اعتبار هذه العلامة كنتيجة غير منفصلة لفعلٍ يتلازم فيه الدال والمدلول. وهكذا، استطاع /رولان بارت/ أن يقول:"بالإمكان فهم الدلالة كمسار؛ إنّها الفعل الذي يقرن الدال بالمدلول وهو فعلٌ يؤسس للعلامة".

تبدو الدلالة وكأنّها تميز تكون علامة ما: إنَّ علامة ما تعني، من خلال علاقة الدال بالمدلول، ما يشبه تفعيل صيرورة التدليل؛ الدال والمدلول متلازمان، وليست الدلالة إذًا حيزًا يقع خارج النطاق اللغوي. وقد قال مهدي بندق بحق إنّه "لا يوجد ما يُسمى : خارج البيت اللغوي".

إنّما لابد من تجاوز ذلك: إنَّ فهم الدلالة كعلاقة فعلية مؤسسة للعلامة، مندمجة أصلاً في نظام اللغة، لابد أيضًا التأمل فيها من زاوية العلاقة بين العلامات. وهكذا، يبطل تمييز دو سوسور بين الدلالة والقيمة. فى الواقع، لعل سوسور لم يقدم هذا التبيين إلاّ ليعيّن المنظور الذي تقع فيه اللسانيات - منظور اللغة كنظام من الفروق - بحيث أنّه إذا أمكن فهم الدلالة "كشيء مختلف تمامًا" عن القيمة، فذاك على الأرجح لإبطال الفصل الممكن بين النظام اللغوي والمفهوم أكثر منه لتفسير عزل هذا المفهوم. لذلك استطاع / جلمسليف / Hjelmslev، أن يدمج مسار الدلالة في سلسلة العلاقات بين العلامات. ويضعنا تحليله في تسلسل منظم للعلامات، وفى سيرورة دالة بحدها: حتى ولو كان بوسعه

أن يعتمد مفاهيم مختلفة: مفهوم "المسار" في مقابل مفهوم "النظام" (يتعين على النظرية أن تقابل كل نظام بمسار، كما قال جلمسليف) - فهو لا يجيز الفصل بين سيرورة التدليل في الكلام وعلاقات الكلام المنظم بين العلامات، المقصود بمفهوم "الدلالة السياقية". هكذا، ندرك النقطة الأساسية: إنَّ الدلالة في صورتها النظرية هي جزءٌ لا ينفصل عن حقل الكلام ولا يمكن دراستها بمعزل عن المسائل التحليلية الصادرة عنها.

ونخطئ إذا اعتقدنا أنَّ دمج التدليل في نظام اللغة يناظر، من ناحية النظرية، تخفيف تعقد العلاقات بين استعمال اللغة والنشاط الفكري. إن بيان نتيجة كهذه مغر طبعًا: إذا كانت الدلالة ترجع إلى القيمة، إذا كانت لعبة التدليل تختلط بفروق اللغة البنيوية، فإنّه يتعذر إدراك كليهما، إلاّ بتبسيطهما. لكن التحليل الأدق يتبع الظروف والأحوال، ويوفر فرص العلاقات بين الدال والمدلول المتاحة من قبل اللغات الخاصة، ولا يطابق بالتالي بين الكلام والفكر. كيف يمكن ذلك، بينما لا يفهم مسار الدلالة إلاّ بدءًا من صورة اللغة ؟

من اللافت للنظر أن نرى علاميًا لغويًا من أنصار "سوسور" مثل /بالي / Ch. Bally، يفجر مبدأ خطية الدال إلى حد الإعلان عن أنَّ "اللاتساوق هو الحالة العادية، وأنّه يتلازم مع تعدد المعاني، وأنَّ التنافر بين الدالات والمدلولات هو بالتالي القاعدة". يدل "اللاتساوق" (Dystaxie) على اللاخطية، وعلى أنَّ الدالات والمدلولات في مسار العلامات لا تتجاور أبدًا. ومن الملفت للنظر كذلك أن نرى مهدي بندق يترجم "اللاتساوق" العلامي/اللغوي في صورة "الأيديولوجية": "تمثل الأيديولوجيا هذه الضوضاء >هذا الصوت غير الدال< بقوة ، منتجة بذلك وعياً زائفاً".

لكن الوعي الزائف لا يزيف وعي أصحاب الأيديولوجيا إنما هو يزيف وعي الغير. فالهدف من الأيديولوجيا هو الخداع والحجب عن أعين وعقل الآخرين من دون تزييف وعي أصحاب الأيديولوجيا نفسها. فإذا صحّ أنَّ الأيديولوجيا تحصر نفسها في الموقف الساكن الذي يعزلها عن حركة التاريخ في تدفقه وتغيره، فإنَّ ذلك هو جوهر الخداع والحجب عن الغير وليس الخداع أو الحجب الذاتي. وإذا صح أن الأيديولوجيا لا تشير إلى وقائع متكاملة على مستوى رؤية العالم وإنما تعبر جزئيا عن مصالح أصحابها وحسب من دون مصالح الآخرين فإنَّ ذلك لا يعني أنها تزيف وعي أصحابها إنما تزيف وعي المجتمع دون وعيها هي: هي تقدم وعيا مقلوبا لواقع قلبته هي بنفسها. وإذا صح أنّها تشوه المعطيات الواقعية لكي تناسب مصالحها فإنَّ

ذلك يعني كذلك أنَّها لا تزيف وعي أصحابها إنّما تزيف وعي الآخرين صيانة لمصالحها. وأدق مثل على ذلك ما يذكره مهدي بندق في "غير" سياق "الأيديولوجيا" هو العبيد الذين حاربوا في صفوف سادتهم ضد من جاءوا ليحرروهم والعمال المقهورون الذين ناصروا " رأسماليي.. هم " المستغلين لهم.
وأمّا "رؤية العالم" التي يذكرها مهدي بندق في هذا السياق الأيديولوجي فهو مفهوم استعاره من لوسيان جولدمان وهو لا يفي بالغرض لأنَّ "رؤية العالم"، كما نظرها لوسيان جولدمان، تقف الموقف الساكن نفسه الذي كان يعزل الأيديولوجيا عن حركة التاريخ في تدفقه وتغيره. وهو السكون الذي يرفضه مهدي بندق في كلامه على لويس التوسير الذي "جفف" الفلسفة: "وبالطبع"، كما قال مهدي بندق، "فإنَّ جفاف الفلسفة لهو أقوى دليل على ذبول فرعها الحضاري." ويعني جفاف "الفلسفة" الصحراوي ما عناه الشاعر وليم بليك "بالفلسفة التجريدية". غير أنَّ سارتر كان كالتوسير تماما مجردا بنحو أو آخر، على عكس ما يقول مهدي بندق. بل هناك تقليدان متصلان في تاريخ الفكر البشري كله هما التقليد الصحراوي، من جهة، والتقليد البحري، من جهة أخرى. ولا علاقة مقصودة هنا بين الجفاف الصحراوي وثقافة الصحراء إنّما المقصود هو تباين تقليدين متصلين منذ نشوء الفلسفة إلى الآن. وأمّا الإدراك فيقتضي التجريد الصحراوي، وفي هذا السياق، يبدو التجريد في صورة مزدوجة:
- إنّه، أولاً، عملية تتيح إدراك الموضوعات الفردية عندما نتصور مثلاً، بمناسبة ورود عبارة "هذا الإنسان" السمات العامة للطبيعة البشرية (غير الموجودة)، بما هي مفعلة في فرد ما.
- يتيح إدراك الكليات، عندما لا نفكر مع مجرد ورود عبارة "إنسان" إلا في هذه الطبيعة بوجه عام، من دون الرجوع إلى فرد بعينه، مع أنَّ هناك أفراد.
يؤسس التجريد إذاً لاستخدام الكليات الدالة على الإدراك المستقل، لكنه لا يؤسس لمعقول مكتفٍ ذاتيًا: "لذلك، يحق لنا القول إنَّ إدراك الكليات منعزل، مجرد، ومحض: منعزل بالنسبة إلى المعنى إذ أنّه لا يدرك الشيء بما هو محسوس. - ومجرد، إذ أنّه يغض البصر عن الأشكال، كليًا أو جزئيًا ، - وأخيرًا، محضا ، فيما يتعلق بالتمييز، إذ أنّه لا يثبت أيّ واقع، أكان مادةً أم شكلاً، مما جعلنا نقول الآن إنّه مفهوم غامض." تحليل "أبيلار" فريد من نوعه، من حيث أنَّ التشبث الذي يوجه الفرضية حول وجود الوقائع المفردة وحدها لا يستبعد، بل بالعكس يفسر مراعاة دلالات لا تحيل على هذه الوقائع كما هي.

يذكرني انتقاد مهدي بندق "لجفاف" الفلسفة بانتقاد أُسفالد اشبنجللر للفلاسفة العلميين أو الفلاسفة/العلماء أو الفلاسفة المتخصصين أو المحترفين بالمعنى الضيق التقني للكلمة والاصطلاح. ويقول مهدي بندق بوضوح لا لبس فيه إنّه "يقطع مع علماوية الوضعية" فيما يؤكد بوضوح أيضاً على "علمية" البحث في "البلطة والسنبلة" بل يقول في الصفحة الأولى من "البَلطة والسُّنبلة" إنَّ "المعادلات الرياضية" هي أكثر العلامات دقةً.

يرفض مهدي بندق الحتمية، والثبات بينما هما قَوام العلم، بالمعنى الدقيق لكلمة "علم"، وهما عماد علم العَروض الذي يستعمله في شعره في آن معاً: "مناهج البحث المعاصرة تقتضي، كما يقول مهدي بندق، وجوب التفرقة بين الفلسفة الكلاسيكية التي كان اليقينَ غايتـُها (فكان الإعتراف بالحتمية وجهها الإبستميي) وبين فلسفة العلم المستمدة مضامينها من حقائق الفيزياء والبيولوجيا التي تواضعت فسلمت بأنطولوجيا اللاحتمية لكي تلتقي "بالاحتمال" في توقعاتها المعرفية."

والواقع أنَّ إلغاء الحتمية هو إلغاء للعلم من حيث المبدأ. وهو ما يكرره في موضع آخر قائلاً:"لا مراء في أنَّ التغير والصيرورة هما أساس الكون. وآية ذلك أنَّ ما يبدو ثابتاً في الطبيعة ليس إلاّ نتاجاً لتحول سابق، وهو في الآن نفسه، رهن تحول قادم."

لا يستقيم العلم إلاً بالنظرية الحتمية ولا يستقيم كذلك إلاّ بفرضية ثبات الطبيعة. إنَّ حالة الكون تتحدد في النظرية الحتمية بعدد لا حصر له من الوسائط هو العدد n. سأسمي تلك الوسائط x1, x2, ..., xn، وبمجرد معرفة قيم تلك الوسائط n في آنٍ ما, نعرف كذلك مشتقاتها بالنسبة إلى الزمن، ويمكننا بالتالى حساب قيمها هى نفسها فى آنٍ سابق أو في آنٍ لاحق, أو قل إنَّ تلك الوسائط n, تستجيب لعدد n, من المعادلات التفاضلية من الرتبة الأولى( ).

ثم إنَّ تلك المعادلات تحتمل n-1 تكاملات وهناك n-1 دالة لـِ x1, x2, ... xn، تبقى ثابتة.. فقولنا عندئذ إنَّ شيئاً ما يبقى ثابتاً إنّما هو من تحصيل الحاصل, ولسوف نتردد حتى في تعيين أية معادلة من بين تلك المعادلات التكاملية لابد لها أن تحتفظ باسم "الطاقة".

ولا يُفهم مبدأ ميير (Meyer) على ذلك النحو عند تطبيقه على كائن محدود. وعندها نسلم بأنَّ p وسيطاً من بين n يتبدل بشكل مستقل بحيث لا نحصل إلاّ على n –p من العلاقات بين تلك الوسائط n أو بين مشتقاتها, تكون تلك العلاقات – عموماً – علاقات خطية.

لنفترض – تسهيلا للصياغة – أنَّ مجموع أشغال القوى الخارجية يساوى صفراً, وأنَّ الأمر كذلك بالنسبة إلى مجموع كميات الحرارة المنقولة إلى الخارج, عندئذ سيكون معنى ذلك المبدأ ما يلي: ثمة تركيبة من هذه العلاقات n-p التى يكون الطرف الأول فيها "معادلة تفاضلية دقيقة". ولمّا كانت تلك المعادلة التفاضلية التامة مساوية للصفر بمقتضى العدد n-P من العلاقات, فإنَّ شكل تكاملها ثابتة. وهذا التكامل هو الذي نسميه باسم "طاقة".

وأمّا كيف اتفق أن وجدت عدة وسائط مستقلة التبدل, فذاك مما لا يمكن أن يحدث إلاّ بتأثير القوى الخارجية (مع أنّنا سلّمنا طلباً للتبسيط بأنَّ المجموع الجبري لقوى الأشغال يساوي صفراً).

وإذا كان النظام بالفعل معزولاً تماماً عن كل تأثير خارجي، فإنَّ قيم الوسائط n في اللحظة المحددة, كافية لتحديد حالة ذلك النظام في اللحظة اللاحقة, شريطة الالتزام "بالنظرية الحتمية".

فإن لم تكن "حافة" النظام المقبلة محددة تماماً بحالته الراهنة, فذلك دال على أنّها ترتبط كذلك بحالة الأجسام الخارجة عنه.

ولكن هل يحتمل عندها أن توجد من بين الوسائط n المحددة لحالة النظام "معادلات", مستقلة عن حالة الأجسام الخارجية هذه ؟ وإذا ذهبنا في بعض الحالات إلى القول بوقوع ذلك, أفلا يكون ادعاؤنا ذاك بسبب جهلنا لا غير, ولأنَّ تأثير تلك الأجسام ضئيلة للغاية, بحيث لا يتأتى للتجربة أن تقف عليه ؟

وإذا لم يعتبر النظام معزولاً تماماً, كان من المحتمل أن تكون صياغة طاقته الداخلية صياغة صارمة الدقة, مرتبطة بحالة الأجسام الخارجية. وعلى الرغم من أني كنت افترضت في ما سبق, أنَّ مجموع الأعمال الخارجية تساوي صفراً, فإذا شئنا الخلاص من هذا الحصر الذي لا يخلو من تكلف, أصبحت تلك الصياغة أصعب بكثير.

تقتضي إذا صياغة مبدأ ميير (Meyer) صياغة تطلقه من القيود, أن يطبق على الكون ككل.

ليس لمبدأ بقاء الطاقة سوى معنى واحد وهو أنه ثمة خاصية تشترك فيها جميع الممكنات. ولكن لا وجود في الفرضية الحتمية إلاّ لممكن واحد، وبالتالي لم يكن فيها لهذا القانون أى معنى.

وأمّا فى الفرضية اللاحتمية، فهو يكتسي – على العكس من ذلك – معنى, حتى لو أردنا أخذه على جهة الإطلاق. ويبدو القانون في ذلك الأفق وكأنّه حد مفروض على الحرية.

ولكن كلمة الحرية هذه تنذر بالخروج من ميدان علوم الرياضيات والفيزياء, كما تنذر بخروج الخطاب غير الحتمي من الميدان

العلمي بالمعنى المحدد لكلمة "العلم".
وعليه فالعالِم يقف عند هذا الحد مكتفياً بانطباع واحد يخرج به من كل هذا النقاش على الحتمية, وهو أنَّ قانون ميير (Meyer) إطار على درجة من المرونة يتيح لنا بأن نزج فيه بكل ما أردنا. ولستُ أعني بذلك أنّه لا يطابق أيّ واقع موضوعي, ولا أنّه يرد إلى مجرد تحصيل حاصل، لأنّه يكتسي في كل حالة خاصة معنى غاية في الوضوح ما لم تتعلق الإرادة بالارتقاء به إلى المطلق.
وتمثل تلك المرونة سببا يدعو إلى القول بطول بقاء ذلك القانون, إذ لما كان لا يختفي إلاّ لينصهر في تناسق أسمى, كان لنا أن نعمل في اطمئنان مستندين إليه, واثقين سلفا أنَّ عملنا لن يذهب جفاء.
ويُقال كل ما سبق تقريباً على قانون كلاوزيوس (Clausius) الذى تميز بكونه صيغ في شكل متباينة. ولقائلٍ أن يقول إنَّ الأمر كذلك في كل القوانين الفيزيائية, باعتبار أنَّ دقتها محددة دائماً بأخطاء الرصد. ولكنها قوانين تتباهى, مع ذلك, بأنّها من قبيل المقاربات الأولى. والأمل معقود على تعويضها بقوانين متزايدة الدقة.
وأمّا قانون كلاوزيوس (Clausius), فإنّه اختزل – على العكس من ذلك – في متباينة وليس ذلك ما في وسائل الرصد عندنا من النقص, بل طبيعة المسألة نفسها.
سرّ التناقض أنَّ مهدي بندق يقف موقف أُسفالد اشبنجللر من قبله من قضية التجريد المحورية:" إنّنا نملك هنا الحدْس في مقابل التحليل، أو لقاء التحليل". ومهدي بندق شاعر ومسرحي. يفكر، شعرياً ومسرحياً. مع ذلك، أيّ مع نقض سلفه المهم، أُسفالد اشبنجللر، للتجريد العلمي المعروف، فأُسفالد اشبنجللر هو القائل:
"إنّني أعتبر سبْر أغوار الرياضيات والتثقيف بها، وكذلك بالنظريات الفيزيائية، متعة شديدة، وإذا قارنّا هذا بمن يبحث في علم الجمال أو علم الأحياء لوجدنا علم الجمال وعلم الاحياء يقومان بمحاولات سطحية تافهة، وبإمكاني حالاً أن أتصور في ذهني أشكالاً جميلة من البواخر السريعة والهياكل الفولاذية وآلات البرادة الدقيقة، والبراعة والروعة التي تتمثل في عدد كبير من العمليات الكيماوية والبصرية ... أكثر من تصوري لكل ما في هذا العصر من "فنون وبدائع" ... وإنّني لأفضل قناة من قنوات الريّ التي حفرها الرومان على جميع المعابد والتماثيل الرومانية."
مع ذلك أيضاً، أيّ مع نقض مهدي بندق للتجريد العلمي، فهو القائل إنَّ "التعميم خطأ واضح". وهو قول علمي شديد الدقة.

مع ذلك، أيّ مع نقض مهدي بندق للتجريد العلمي، فهو الباحث في "تحولات المصريين" في أفق مفهوم نمط الإنتاج الآسيوي. وهو مفهوم حاول منذ زمن بعيد أن يستعيد المادية التاريخية من "قوة الدوجماطيقية"، و"فلسفة التاريخ" إلى "العلم". ولقد ظهرت "تباشير" هذا التحول على يد "التلاميذ" في وقتٍ كان ما يزال فيه انجلز وماركس على قيد الحياة( ). بهذا المعنى، رصد مهدي بندق "المحددات" بحسب قوله. وهي "محددات" نمط الإنتاج الآسيوي. ونمطا علاقة "المحددات" هي الاستبداد، من جهة، والجمود، من جهة أخرى.

من جهة أخرى، ليس هناك من "رؤية للعالم" إنّما هناك رؤى للعالم، متعددة، متضاربة، متعادلة، متناقضة. إنّما البنيوية هي التي سكّنت رؤية لوسيان جولدمان وعزلتها عن التاريخ. كذلك لا يستقيم مفهوم مهدي بندق للسانيات المصرية التاريخية واستبعاد الواقع خارج البيت اللغوي. فالقول بأنَّ "اللغة هي بيت اللغة" هو قول من آثار البنيوية في التفكيكية وكلاهما تنظران للغة وكأنّها تنظر من خارج التاريخ.

وأمّا مهدي بندق فهو يحتضن التاريخ من دون مواربة. وإذا كان أمله هو ألاّ يعكر على وعيه وبحثه "ضجيج الأيديولوجيا"، فإنَّ ذلك معناه توهم الإفلات من قبضة التاريخ وهو الإفلات الذي يرفضه. لذا فمهدي بندق حائر بين المناهج التاريخية وما بعد التاريخية. وهي ليست حيرته وحده بل هي جزءٌ لا ينفصل من حيرة المصريين على مدار التاريخ، كما قال، واضطرابهم عبر تاريخهم الممتد من عصر الأسرات الفرعونية وحتى يومنا هذا. وهي الحيرة التي تتناقض ما سماه باسم "السنبلة". بل هو تناقض نمطيّ "البَلطة"، من جهة، و"السُّنبلة"، من جهة أخرى. هو تناقض "القوة"، من جهة، و"الوداعة"، من جهة أخرى. هو تناقض "فريدريش نيتشه"، من جهة، و"آرتور شوبنهاور"، من جهة أخرى. وهو تناقض سليل "ازدواجية الثقافة العربية الإسلامية، كما يقول مهدي بندق، والتي كانت لها ولا يزال أكبر الأثر في المنازعات الفكرية، والفقهية، والمذهبية، داخل العالم الإسلامي."

إنَّ موقف مهدي بندق وذلك التقليد الفكري، نموذج لمواقف عدة اتخذها في أزمات مماثلة، وهو مثلٌ على تلك الازدواجية أو على ذلك التضاد( ) في تاريخ اللغة العربية وفي تاريخ الفكر السياسي عامةً بل في تاريخ الفكر السياسي بوجه أعم. وهي الازدواجية العربية أو التضاد الذي استحال انتقائية لدى تنظيمات الإسلام السياسي الحديث التي أخذت من الديمقراطية شكل الشورى القديم من دون المضمون، أيّ آلية الانتخابات من دون الموافقة

على الميثاق العالمي لحقوق الإنسان الذي يقرر المساواة الكاملة بين المواطنين من دون النظر إلى جنسهم أو دينهم أو عقيدتهم. وهي، كذلك، الازدواجية العربية أو التضاد الذي استحال انتقائية لدى ثورة 1952 التي لفقت ما بين التقدمية والأصولية، أو بين الأصالة والمعاصرة.

تلتقي في فكر كاتب واحد أكثر من مقالة، ويتقاطع فيه أكثر من اتجاه: الخيالي الذي يحلم، والواقعي الذي ينصح الأمير، والفيلسوف الذي يخطط لمدينة بلا سلطان( ). من هنا فصاحب "البلطة والسنبلة" واسع الحيلة. يتحدّى القانون والأعراف، ويلتقط مفاهيمه من بين أفواه الخطر, ويمضي في الكتابة والدراسة من جهة, ويؤدي ما عليه للمتخصصين من ضرائب. ولا يجد في الجمع بين المدارس والمذاهب والاتجاهات والمناهج تناقضاً ما – بين منهجية اللغوي السويسري فردينان دو سوسور، وعالم الإجتماع الفرنسي لوسيان جولدمان، وكارل ماركس، وعلم النفس التحليلي، وآنطونيو جرامتشي، وهيجل ... بل يُسمي ذلك حيناً باسم "المنهج العلمي المرن"، ويُسميه حيناً آخر "بالنقد الذاتي"، ويُسميه حيناً ثالثاً "بالتحرر المنهجي"، أيّ أنَّ ما قد يراه المتلقي المتسرع تناقضاً منهجياً هو في الواقع تطور في المواقف والرؤى من طور إلى آخر. ففي إطار الرفض للمقولة الفرعونية الرجعية والخيالية القديمة، انتقد مهدي بندق لويس عوض وحسين فوزي وسلامة موسى وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وميلاد حنا، انتقاداً قومياً عروبياً متأثراً بالفكر السائد في الستينيات من القرن المنصرم. وأمّا الآن فهو يستعيد لويس عوض وحسين فوزي وسلامة موسى وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، وميلاد حنا بنحو أو آخر:"إنَّ تمصر العرب الفاتحين أو المستوطنين، هو بالضبط ما حدث، وهو عينه ما استقر عليه وعي الدولة المركزية في بغداد، حيث تم التعاطي مع "الحقيقة المصرية" سواء من جانبها أو من جانب الولاة: اخشيديين، طولونيين، ايوبيين، مماليك، حتى وإن أعلنوا الولاء الاسمي للخلافة الإسلامية القابعة في بغداد، أو في الأستانة بعدها." بعبارة أخرى، يخرج مهدي بندق من جلده – من تراث ثورة 52 – مستعيداً تراث 1919. فقد صارت التجربة الناصرية تقدميةً اسماً، أصولية بنيةً ً، مهيمنة فعلاً.

بالإمكان تركيب الملاحظات التي قادت " بالي" إلى مبدأ اللاخطية بما يُسميه هو نفسه باسم "جميع المدلولات"، و"جمع الدالات". تطابق الحالة الأولى "دالاً متفردًا لا يقبل التحلل يشتمل على عدة قيم تسمح بروابط تذكرية بتحليلها بوضوح؛ والحالة الثانية هي العكس، إنّها تصوير مدلول واحد بعدة دالات

أو فصل أجزاء علامة واحدة. إنَّ هذه الظواهر، خصوصًا تلك التي تتعلق "بجمع المدلولات"، تطابق ما يسميه بالي باسم "التعليل الضمني" للعلامة (وهكذا تجري "نسبنة" الطابع الاعتباطي للعلامة): إنَّ علامة بسيطة في تكوينها الصوتي يمكن أن تعلل إنّما بمقدار ما يستخلص منها "ترابط داخلي ضروري"، وبمقدار ما تصلح في صورة "وحدة تركيبية ضمنية". وهكذا يتبيّن أنَّ التنافر، مع بقائه على مستوى التحليل اللغوي، لا يزول من العلاقات بين العلامات والدلالات المنتجة والعمل التدليلي. حتى أنّه لابد من القول إنَّ افتراض نشاط فكري عند الشخص المتكلم لا يمكن استبعاده من استقصاء من داخل قالب اللغة.

تكمن جدوى هذه الحالات اللغوية في مفهوم للكلام كسيرورة دالة بلا مسند إليه خارجي. وهو ما سماه مهدي بندق باسم "لا يوجد ما يسمى بخارج البيت اللغوي". لا يعني ذلك أنَّ الوظيفة مستبعده من الاتصال اللغوي؛ غير أنّه ما من شيء غير الكلام (الفكر بعامة أو ظاهرة مادية) يؤمن تفعيل الدلالات. فهذه الدلالات الأخيرة تخضع لعلاقات بين/لغوية، وحتى في مفهوم كمفهوم بالي الذي يستعين بالشعور المستذكر، فإنَّ الكلام ككلام لا يصبح دالاً إلاّ بوساطة آليات تبين مع اللغة وحدها (تعقّد العلاقات بين الدال والمدلول). وهكذا، ننجو من المحورين التقليديين لتصوير الكلام اللذين هما الفطرية، من جهة، والعقلانية والحسية، من جهة أخرى: أحدهما يرد إلى الفكر الجوهري والفكر الصامت، والآخر إلى الطبيعة المجمجمة التي لا تبين من تلقاء نفسها إلاّ بسلسلة الحالات والعمليات التي تنتج الكلام ضمن ما تنتجه. لكن هذا التجاوز البيّن لا يلغي الأسئلة التي يجابهها هذا الجدل الفلسفي: ماذا يعني ظهور الكلام ؟ كيف يلتقي الفكر والكلام معاً ؟ كيف تنتظم العلاقات بين الأشياء والأفكار والعلامات ؟ ما شرط إمكان هذا الحضور - الغياب الذي يسمى "كلامًا" ؟

لا تتجاوز هذه الأسئلة مسألة الدلالة؛ لكنها تعبر عن مداخلها ومخارجها، وهي تستهدف واقع الدلالة في الكلام (وليس هذا المستوى أو ذاك من الكلام، المعزول بواسطة التحليل). لكن ألا نستعين هكذا بشيء غير الشكلانية اللغوية ؟ ألا يفترض تدخل مواضع مختلفة من شأن تداخلها وحده أن ينتج كلامًا دالاً ؟

لا يكفي التحليل اللغوي لتفسير الدلالة. لقد بيّن / رسل / Russell، هذه المسألة حيث تتركز جهات متغايرة، عندما أراد أن يدرس إمكانية "صياغة لغة منطقية تبيّن شروط الدلالة النفسية بقواعد تركيبية محددة".

إنَّ ما يثير الاهتمام هنا ليس النحو الذي ينحوه مشروع "البلطة

والسنبلة" بقدر ما يتضمنه من مفهوم للدلالة. نشعر أولاً بأنَّ هذه الدلالة مقرونة عند مهدي بندق بالجانب السياسي للسيرورة اللغوية، الذي لا يتجانس في الأصل مع قواعد اللغة الشائعة. هل ينبغي إذًا فصل الدلالة السياسية عن الشكل اللغوي ؟
إنَّ الدلالة السياسية ليست مماثلة لما يبين في فعل الكلام. مع ذلك، يعني التدليل الإحالة على أمرٍ آخر. بعبارة أخرى، يعني التدليل الإحالة، كما قال مهدي بندق، على "انقسام المجتمعات القديمة مع اكتشاف الزراعة وتكريس الملكية الخاصة لوسائل إنتاجها، وبالتالي ظهور المجتمع الطبقي وحيث احتاجت الطبقات المالكة إلى إضفاء صفة الشرعية على مكتسباتها، فلقد قامت الدولة."
إذن، يتعين على مشروع اللغة الذي يبتغي مخالفة شروط الحقيقة أن يجمع السياسة والأحوال النفسية والقواعد التركيبية في نسق واحد. "فالكتابة"، كما يقول مهدي بندق، "إملاء". وبالتالي فحتى "الكاتب الديمقراطي" هو "دكتاتور" بمعنى أو آخر. ولا يمكن أن يضمن ذلك علاقة حقيقية بين المكون السياسي والمكون الكتابي. إننا نبتعد إذًا عن الجهد الساعي إلى إدراك الدلالة في اللغة: وهي لن تكون سوى "شيء ما" تحيل إليه هذه اللغة، ولا يمكن أن تحدد في مضمونها الخاص بعبارات لغوية. لكن، كيف نفهم إذًا أن اللغة تعني أو تدل ؟ - إذا لم تكن القضية، الشكل والمضمون اللذان يتيحان تمييز الدلالة، إذا لم تكن بحدها ظاهرة لغوية، وإذا "لم تكن الكلمات أساسية في القضايا"، فإنّه تبقى لهذه الكلمات طريقة تدليل خاصة. إنَّ دلالة كلمة ما هي العلاقة بما ليس لغة. إنَّ المسألة، كما قال مهدي بندق " لا تتعلق بالسلطة السياسية وحسب إنّما كذلك بالسلطة الكونية والسلطة الدينية والسلطة المجتمعية والسلطة الثقافية بل بالدول وفروع الحضارة البشرية المختلفة"
وهو ما نتفق معه عليه إلى حد كبير.